

Jaromír Krejcar

1895–1949

Ein Architekt im Kontext seiner Zeit

Abhandlung zur Erlangung der
Doktorwürde der Philosophischen Fakultät der
Universität Zürich

Vorgelegt von
Klaus Spechtenhauser

Angenommen im
Frühjahrssemester 2013
auf Antrag von
Prof. em. Dr. Stanislaus von Moos und
Prof. em. Arthur Rüegg

A black and white photograph of a modernist building, likely the Tugendhat House in Brno. The building features a prominent curved facade with horizontal bands of windows and a flagpole on the roof. In the foreground, a structure with large, rounded, oval-shaped openings is visible, possibly a bridge or a walkway. The sky is clear and light-colored.

Jaromír Krejcar

1895–1949

**Ein Architekt im Kontext
seiner Zeit**

Klaus Spechtenhauser

Inhalt

7 Vorwort

9 Einleitung

9 Ein Werk am Puls der Zeit

12 Zur vorliegenden Arbeit

13 Rezeption und Forschungsstand

14 Bauten, Archive, Quellen

17 Auftakt und Kontext

Entstehung der Tschechoslowakei – Architektur zwischen Tradition und Reform

18 Ein neuer Staat: die Tschechoslowakei

18 Auf dem Weg zur Staatsgründung

19 28. Oktober 1918

20 Ein neuer Vielvölkerstaat

21 Industriepotenz

22 Architektur: Kontinuität und Neubeginn

23 Jan Kotěra, Wegbereiter der Moderne

25 Frühmoderne Weggefährten

25 Kubistisches Intermezzo

27 Ausdifferenzierungen des Kubismus

29 Neue Formen für einen neuen Staat

31 Der Künstlerbund Devětsil 1920–1930 – das Zentrum der tschechischen Avantgarde

32 Magische Idyllen

33 Die moderne Welt als Inspiration

33 Konstruktivismus und Poetismus

33 Artifizialismus, Befreites Theater und kinetische Kunst

34 Differenzen und Auflösung

34 Karel Teige

37 Wegweisender Purismus

38 Paris–Prag

39 Botschafter und Vermittler in Paris

41 «Český purismus»

45 Stelldichein in Prag

Jaromír Krejcar – Jugend, Ausbildung, erste Projekte

47 Von Niederösterreich nach Prag

47 Zwischen Dekoration und Provokation: frühe Projekte Krejcars 1920–1921

57 Aufbruch und Umbruch

Der Almanach *Život 2* und die kulturelle Zukunft der Tschechoslowakei

58 Der modernen Zivilisation entgegen

58 *Život 2* – ein Panoptikum als Programm

59 Federführend: Jaromír Krejcar

63 Kollektiver Geist: Grafik und Gestaltung – Umschlag – Mitarbeiter

66 Neues aus dem Westen: L'Esprit Nouveau – Architecture et purisme

70 Ikonen der modernen Technik: Automobil – Flugzeug – Ozeandampfer – Industrieprodukte

77 Neues aus dem Osten: Konstruktivismus – Tatlin-Turm

81 Transatlantische Impulse: Amerika

83 Einflussreiche Persönlichkeiten: Behrens – Feuerstein – Kotěra – Le Corbusier – Perret – Wright

89 Neue Künste für ein neues Leben: Alle Schönheiten dieser Welt – Foto, Kino, Film – Malerei und Plastik – Reklame – Die Kunst der Gegenwart – Eiffelturm

95 Versuch einer produktiven Synthese

95 Vernetzen, schreiben, ausstellen

95 Weitere Aktivitäten Krejcars

96 Auf nach Europa

98 Internationale Vernetzung und Beachtung: die Bauhaus-Ausstellung in Weimar

100 Stavba

101 Der Basar der modernen Kunst

105 Auf dem Weg zum Neuen Bauen

Projekte, Bauten und Kontakte

106 Strömungen, Tendenzen, Trends

106 «Offizielle Moderne»

107 Neuklassizismus

109 Eine individuelle Position: Jiří Kroha

110 Krejcars pragmatische Moderne

113 Das Haus Vladislav Vančura von Jaromír Krejcar

115 Ein wegweisendes Projekt

118 Referenzen

119 Inspirationen aus Paris?

123 Pragmatischer Kompromiss: das überarbeitete Projekt

123 Wegweisende Bauten für das Neue Bauen

124 Die neue Welt nach Karel Teige: Konstruktivismus und Poetismus

127 Architektur für alle Sinne

Das Büro- und Geschäftshaus Olympic

129 Baugeschichte

129 Das erste Projekt 1923–1924

133 Das zweite Projekt 1925–1926

135 Planänderungen und Bau des Olympic 1926–1928

137 Umbau des linken Hofflügels

138 Fertigstellung und Bezug 1927–1928

138 Das Olympic als Prototyp

141 Architektur und Poetismus

141 Die Stadt als Ort der Modernität

141 Tschechische Originalität?

143 «Magic City»

143 Neue Horizonte

145 Accessoires und Referenzen

147 Inspiration Ozeandampfer

148 Karel Teiges Programm von Architektur als Wissenschaft

148 Architektur: rational, ökonomisch und sachlich

149 Impulse aus der Sowjetunion

149 Opposition aus den eigenen Reihen

150 Wissenschaft: exakt, aber mit Fantasie

151 Im Elfenbeinturm der Theorie?

153 Neues Bauen, Neues Wohnen

Bauten und Projekte von Jaromír Krejcar 1926–1932

155 Die moderne Bewegung im Vormarsch

155 Leben, lieben, arbeiten

165 Moderne Wohnkultur: die Häuser Grete Reinerová, 1926–1927 und Richard Gibian, 1927–1929

179 Kabinettstück für einen Verleger: Auslage der Verlagsbuchhandlung Odeon von Jan Fromek, 1927

181 Kollektives Wohnen in spe: Fassadenneugestaltung und Aufstockung des Mietshauses von Jana und Karel Teige, 1927–1928

183 Kohle aus dem Osten: Ausstellungspavillon der UdSSR an den Prager Mustermessen, 1928

185 Demokratisch regieren: Wettbewerbsprojekt für einen Regierungsbezirk auf der Letná-Ebene in Prag, 1928

189 Für Körper und Geist: Projekte für das Stadion der 2. Arbeiterspartakiade sowie für Sportstadionanlagen in Prag-Braník und auf der Letná-Ebene, 1928–1929

195 Sachlich, funktional, asketisch: Vereinshaus der Privatbeamtenvereinigung, 1927–1931

199 Öffentlich statt privat: Wettbewerbsprojekt für ein allgemeines Verkehrskonzept für Groß-Prag, 1930–1931

203 Vom Kurhotel zum Kollektivwohnhaus: Heilanstalt der Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten (später Sanatorium Machnáč) in Trenčianské Teplice, 1929–1932

217 Politisch bauen

Levá fronta, CIAM und UdSSR

218 Linksrutsch

218 Architektur und Gesellschaft

219 Linkes Bauen für eine bessere Gesellschaft

220 Karel Teige als ideologischer Wegbereiter

221 Levá fronta und ASLEF

224 Hannes Meyer im Austausch mit Prag

225 CIAM: Endstation Berlin

229 Krejcars Ausflug in die UdSSR

230 Sowjetische Verhältnisse

235 Im gelobten Land

236 Kontakte, Verbindungen und eine neue Liaison

241 Bauen und ausstellen

Der Tschechoslowakische Pavillon an der Welt-
ausstellung in Paris, 1937

243 Von Moskau nach Paris

243 Blickfang aus Glas, Stahl und Beton

245 Standort und Projektwettbewerb

247 Das Projekt des Teams Krejcar

247 Konstruktion, Material und Bauarbeiten

253 Innenleben

259 Referenzen und Inspirationen

267 Paris 1937: Wer regiert die Welt?

279 Fremdbestimmung

Protektorat, Wiederaufbau, ideologische
Vereinnahmung

280 Von der Swastika zum Roten Stern

281 Tendenzen und Strömungen in den 1940er Jahren

281 Weiterbauen

283 Einer neuen Monumentalität entgegen

285 Regionalismus

286 Schuhimperium und Technokratentum

288 Pragmatisch statt dogmatisch – Krejcars

Tätigkeit während des Protektorats

293 «Dvouletka»

295 Funktionalistischer Ausklang

297 Grün statt grau

297 Neubeginn bei Krejcar

311 CIAM: Brno gegen Prag

312 Der Vorhang fällt

312 Architektonische Gleichschaltung

**313 Flucht nach England – Krejcars kurzes Glück im
Ausland**

317 Epilog

320 Anmerkungen

337 Anhang

339 Biografie Jaromír Krejcars

347 Werkverzeichnis Jaromír Krejcars

363 Schriftenverzeichnis Jaromír Krejcars

369 Literatur über Jaromír Krejcar

379 Bibliografie

**397 Kurzbiografien von Akteuren im Umfeld Jaromír
Krejcars**

411 Abkürzungen, Editorisches

412 Abbildungsquellen, Credits

413 Lebenslauf des Autors



I.01 – Jaromír Krejcar, Zdeněk Kejř, Ladislav Sutnar, Bohuslav Soumar,
Tschechoslowakischer Pavillon an der Weltausstellung in Paris, 1937
[WV 82]. Über die Seine auskragende Terrasse.
| Foto: Hugo Herdeg, Fotostiftung Schweiz, Winterthur

Vorwort

Die Tschechoslowakei gehörte in der Zwischenkriegszeit zu jenen Staaten in Europa, in denen die moderne Architektur große Breitenwirkung erzielte und sich in unterschiedlichen Spielarten und Konzeptionen manifestierte. Es war sozusagen das ideale Territorium für die Anliegen des Neuen Bauens: Ein junger, dynamischer und hochindustrialisierter Staat suchte nach dem adäquaten baulichen Erscheinungsbild. Die Zentren der Städte sollten modernisiert werden, breite Kreise begannen, sich mit moderner Architektur zu identifizieren. Für die Architekten bot sich derart ein weites und vor allem aufgeschlossenes Feld für ihre Tätigkeit. Begeisterung und Experimentierfreude, aber auch Pragmatismus prägten eine Architekturszene, die sich – so der Architekturhistoriker Rostislav Švácha pointiert – im Gegensatz zu anderen Zentren der Moderne nicht so sehr durch Persönlichkeiten, als vielmehr durch hervorragende Bauten auszeichnete.

Es war vor allem die geopolitische Trennung Europas nach dem Zweiten Weltkrieg, die eine adäquate Berücksichtigung der vitalen Bautätigkeit aus dieser Zeit in der internationalen Architekturgeschichtsschreibung verhinderte. So waren über Jahrzehnte hinweg zwei Ikonen der Moderne – das Haus Tugendhat von Mies van der Rohe in Brno und das Haus Müller von Adolf Loos in Prag – die einzigen Bauten, die Beachtung fanden. Lediglich einige wenige westliche Architekten und Architekturhistoriker – etwa der Österreicher Friedrich Achleitner – bereisten die Tschechoslowakei und konnten sich dort ein differenzierteres Bild über das bauhistorische Erbe der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts machen.

Architekten wie Jaroslav Fragner, Bohuslav Fuchs, František Lydie Gahura, Josef Gočár, Josef Havlíček, Karel Honzík, Pavel Janák, Vladimír Karfík, Jan Kotěra, Jiří Kroha, Vít Obrtel, Oldřich Tyl oder Ladislav Žák – um nur einige zu nennen – gehörten dabei zu den Hauptakteuren. Und selbstverständlich auch Jaromír Krejcar (1895–1949). Das Schaffen dieses Architekten, der zu den wichtigsten Vertretern der modernen Bewegung in der Tschechoslowakei gehörte, und der zeit- und architekturhistorische Kontext sind Thema dieser Arbeit. Sie ist das Resultat einer langjährigen Beschäftigung mit der tschechoslowakischen Kultur der Zwischenkriegszeit.

Zu Dank verpflichtet bin ich zu allererst dem Referenten dieser Arbeit, Prof. em. Stanislaus von Moos, und dem Koreferenten, Prof. em. Arthur Rüegg. Sie haben mich beide über die Zeit hinweg tatkräftig unterstützt und stets an das Gelingen dieses Projekts geglaubt.

Im Weiteren möchte ich Rostislav Švácha danken, jener Person, die in mir das Interesse für die tschechische Architektur in die richtigen Wege geleitet hat.

Dita Dvořáková hat mir vor allem in der Frühphase der Arbeit unerlässliche Dienste geleistet, indem sie zahlreiche Materialien und Dokumente insbesondere aus dem Architekturarchiv des Nationalen Technischen Museums in Prag zugänglich machte.

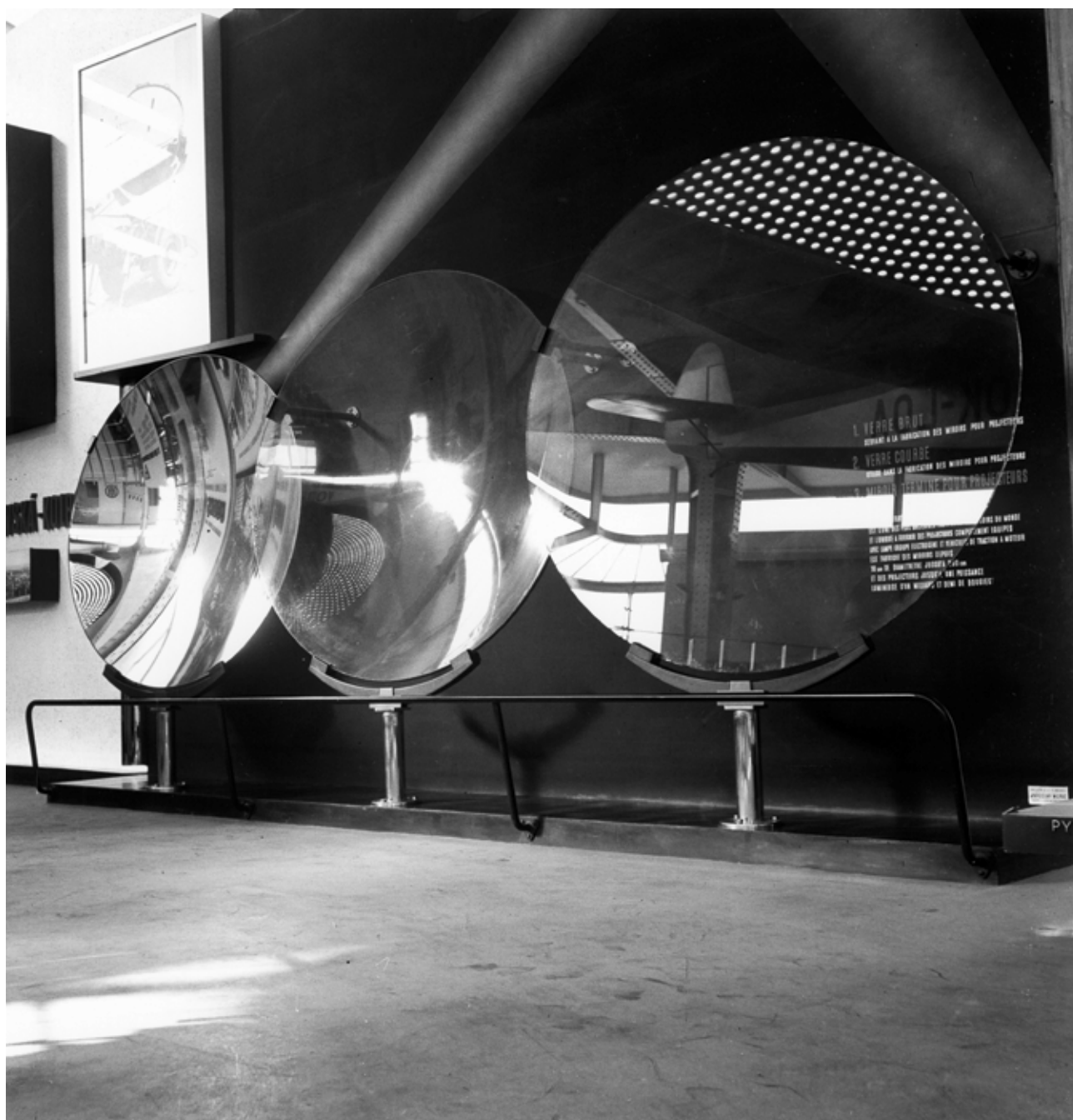
Dank gebührt ebenso Daniel Weiss vom gta Archiv der ETH Zürich, der bisher unbekannte Dokumente über Krejcar aufgespürt hat.

Danken möchte ich auch folgenden Personen, die mir Zugang zu Quellenmaterial von Jaromír Krejcar verschafft haben, wichtige Hinweise und Tipps für die hier vorliegende Arbeit lieferten oder mich auf andere Art unterstützt haben:

Jan Dvořák, Kenneth Frampton, Reto Gadola, Olga Hilmerová, Vladimír Karfík (†), Petr Krajčí, Marie Krátká, Jan Malý, Marta Pelinka-Marková, Marta Neracher, Kateřina Pažoutová, Zdeněk Plesník (†), Emil Přikryl, Soňa Ryndová, Sylva Šantavá, Vladimír Šlapeta, Rostislav Švácha, Antonín Tenzer (†), Andrea Wiegmann.

Ein großer Dank geht letztlich an die Hans und Renée Müller-Meylan-Stiftung, deren Promotionsstipendium ganz wesentlich das Zustandekommen dieser Arbeit ermöglicht hat.

Zürich, im Oktober 2012



II.01 – Jaromír Krejcar, Zdeněk Kejř, Ladislav Sutnar, Bohuslav Soumar,
Tschechoslowakischer Pavillon an der Weltausstellung in Paris, 1937
[WV 82]. Parabolspiegel in der Industriehalle.

| Foto: Hugo Herdeg, Fotostiftung Schweiz, Winterthur

Einleitung

Ein Werk am Puls der Zeit

Das Œuvre des tschechischen Architekten Jaromír Krejcar (1895–1949) spielt in der modernen tschechischen Architekturbewegung eine zentrale Rolle [**Abb. II.02**]. Dieser Umstand ist wiederholt unterstrichen worden – zuletzt durch eine monografischen Ausstellung anlässlich des hundertsten Geburtstags des Architekten. Aber bereits zu Lebzeiten wurde die Tragweite seines Schaffens erkannt. Gegen Ende der 1920er Jahre würdigte ihn kein geringerer als der Theoretiker und intellektuelle Lenker der tschechischen Avantgarde, Karel Teige, als «erste[n] Vertreter der neuen konstruktivistischen Architekturbewegung in der Tschechoslowakei [...], dessen Arbeiten die Aufgabe zufiel, initiativ zu wirken und neue Wege zu weisen».¹ Teige war es dann auch, der Krejcar 1933 eine Monografie widmete – im Übrigen die einzige monografische Buchpublikation über das Schaffen eines Architekten, die wir im breiten publizistischen Werk Karel Teiges finden. [**Abb. II.03**] Die Monografie will unmissverständlich klar machen, welche wichtige Rolle Krejcar innerhalb der modernen Bewegung in der Tschechoslowakei zukommt. Allerdings fehlen dabei oft die nötige Objektivität und Distanz. Dies ist sicher auf den Umstand zurückzuführen, dass Teige und Krejcar bereits seit 1922 eine enge – wenn auch nicht immer harmonische – Freundschaft verband. Im Weiteren entstand die Monografie just zu dem Zeitpunkt, da Teiges Vorstellungen eines linken Baufunktionalismus in Radikalität und Stringenz ihren Höhepunkt erreichten. Seine Wertungen und Argumentationen überschreiten derart häufig die Darstellung von Krejcars Werk und widerspiegeln in erster Linie die eigenen Theorien einer auf dem Marxismus basierenden Architektursoziologie. Die Arbeiten Krejcars werden so meist vor dem Hintergrund ihres evolutionären Gehalts auf dem Weg zu einer gesellschaftsrelevanten Auffassung von Architektur gewertet; und schneiden dabei durchwegs hervorragend ab. Besonders eindringlich kommt dies etwa an der Übersichtsdarstellung «Die wichtigsten Entwicklungsmomente der modernen Architektur in den Jahren 1919–1930» zum Ausdruck [**Abb. II.04**]. Teige bedient sich hier der in der damaligen Zeit beliebten fotografischen Gegenüberstellung, um die rückwärtsgewandte Haltung der einen und



II.02 – Jaromír Krejcar, ca. 1936–1937.
| Privatsammlung

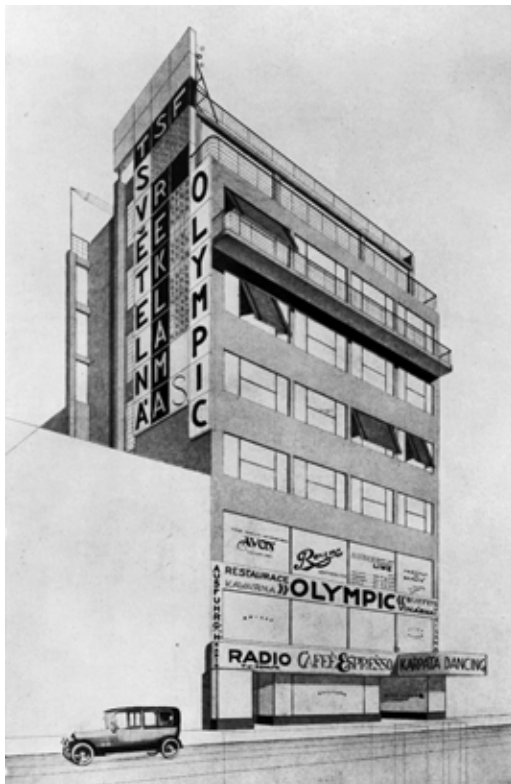


II.03 – Umschlag von Karel Teiges Monografie *Práce Jaromíra Krejčara* [Arbeiten Jaromír Krejcars] von 1933.
| Privatsammlung

Srovnávací tabulka, zachycující zhruba vývojové etapy moderní architektury v letech 1919–1930. Сравнительная таблица развития отдельных моментов современной архитектуры в 1919–30 годах. Die wichtigsten Entwicklungsmomente der modernen Architektur in den Jahren 1919–1930.					
	Západ, USA, Evropa, Westeuropa	SSSR, USSR, CCCP	Krejcar, Krejcar	Československá oficiální moderná Техословаческая официальная современá Tschechoslowakische offizielle Moderne	
1919					
	Le Corbusier	Tatlin	Ústřední Tržnice	Gottfr.	Janák
1922					
	Theo van Doesburg	Vesnin	Olympic	Gottfr.	Janák
1926					
	Hannes Meyer	Sverdlovsk	Sanatorium	Gottfr.	Janák
1930					
					ministerstva ČSR

II.04 – «Die wichtigsten Entwicklungsmomente der modernen Architektur in den Jahren 1919–1930». Teiges Darstellung räumt Krejcar eine zentrale Rolle ein; sowohl im tschechoslowakischen als auch im internationalen Kontext. Seite aus Karel Teiges Monografie über Jaromír Krejcar.

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933



II.05 – «Architektur für alle Sinne»: Jaromír Krejcars Projekt für das Büro- und Geschäftshaus Olympic in der Prager Innenstadt von 1925–1928 [WV 24].

| Aus: *Stavba*, Jg. 4, 1925–1926

die fortschrittliche Haltung der anderen Position zum Ausdruck zu bringen. Erinnert sei etwa an den Schweizer Heimatschutz, der in seinem Fachorgan mit «bons exemples» gegen «mauvais exemples» ins Feld zog und derart die Verschandlung der Schweiz verhindern wollte, an Schultze-Naumburgs *Kulturarbeiten*, an Le Corbusiers *L'Esprit nouveau* bzw. seine epochale Publikation *Vers une architecture* oder natürlich an die elaborierten Strategien der Bildregie und Bildmontage von Sigfried Giedion. Ersichtlich soll in der Übersichtsdarstellung von Teige werden, dass Krejcar stets mit den «fortschrittlichsten» Vertretern der modernen Bewegung Schritt hielt. Um 1930 waren dies für Teige Hannes Meyer – vertreten durch die mit Hans Wittwer projektierte Bundeschule des ADGB in Bernau bei Berlin 1928–1930 – und die sowjetrussischen Architekten – visualisiert durch den Wohnhauskomplex in Sverdlovsk (Ekaterinburg) von Moisej Ginzburg und A. Pasternak (1928–1930), bei dem neue, kollektive Wohnformen ausprobiert wurden. Daneben hielt sich die «offizielle» tschechoslowakische Moderne mit der Projektierung von Einzelwohnhäusern und «formalistischen» Bauten des Neuen Bauens auf, während die «akademische» Architektur überhaupt jegliche Entwicklung verpasst hat.

Es ist nicht so sehr eine Vielzahl realisierter Bauten, die für Krejcars Bedeutung spricht, sondern vielmehr die

Prägnanz und Tragweite seines verhältnismäßig schmalen Werks. Zum einen waren viele seiner Projekte und Schriften, aber auch seine Rolle als Organisator, Koordinator und Vermittler stets mit wichtigen Entwicklungsetappen innerhalb der modernen Architekturbewegung verbunden. Zum andern gelang Krejcar die Ausarbeitung wegweisender Projekte, die bisherige Entwicklungen kritisch reflektieren, aktuelle Tendenzen intelligent verarbeiten, zukünftige Orientierungen prognostisch andeuten. Sie widerspiegeln jeweils seismografisch den aktuellen Architektur- und Kulturdiskurs, sind eine aktive Stellungnahme, sollen anregen, herausfordern, provozieren. Sie sind – mit Teige – als «Ausdruck der gesamten schöpferischen Atmosphäre und Summe der kollektiven Intentionen ihrer Zeit und Generation»² zu lesen. Dadurch erhalten sie fast ikonischen Charakter; in ihnen verdichtet sich der aktuelle Zeitgeist und nimmt gestaltete Form an – ein Phänomen, mit dem wir spontan den Eiffelturm, die Bauhausbauten in Dessau oder das Atomium in Brüssel assoziieren.

Krejcars Karriere beginnt Anfang der 1920er Jahre. Nach Abschluss seines Architekturstudiums an der Prager Akademie bewegt er sich schon bald im Umkreis der Avantgarde-Gruppe *Devětsil* und wird rasch zu einem engen Vertrauten von deren theoretischem Kopf, Karel Teige. 1922 koordiniert er die Herausgabe des zweiten Bands der Jahresschrift *Život*. Der Inhalt und die Gestaltung der Publikation mit dem programmatischen Untertitel «Sborník nové krásy» [Almanach der neuen Schönheit] weisen den Weg zu neuen Horizonten und machen ihn zur ersten zentralen Manifestschrift der tschechischen Avantgarde. Mit dem Haus Vladislav Vančura publiziert er 1924 im Fachorgan *Stavba* einen der ersten Entwürfe in der tschechischen Architekturszene im Geist des Neuen Bauens. Krejcars Projekt für das Geschäfts- und Bürohaus Olympic von 1925–1926 liefert quasi den Prototyp für den später in zahlreichen Varianten in der Prager Innenstadt errichteten Typus des städtischen Geschäftshauses mit gemischter Nutzung [**> Abb. II.05**]. Darüber hinaus ist es der wohl beispielhafteste Entwurf für eine Synthese von moderner Baugesinnung und den kreativen Impulsen aus dem *Devětsil*. Bevor die Wirtschaftskrise die Tschechoslowakei erreicht, kann Krejcar mehrere Projekte realisieren, darunter das Sanatorium Machnáč im slowakischen Trenčianské Teplice. Zusammen mit seinem Tschechoslowakischen Pavillon an der Weltausstellung in Paris 1937 zählt es zu den herausragendsten Bauten des tschechischen Neuen Bauens. In den 1940er Jahren ist das Wohnhaus von Anna Helbichová und Marta Sedláčková eines der wenigen Projekte Krejcars, das umgesetzt werden kann; es zeugt von der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten jenseits der gestalterischen Doktrin des Neuen Bauens.

Nach dem Zweiten Weltkrieg kann sich Krejcar nicht mit den politischen und kulturellen Entwicklungen in der Tschechoslowakei arrangieren; im Rahmen seines wenig erfolgreichen Aufenthalts in der UdSSR 1934–1935 hat er bereits entsprechende Erfahrungen gesammelt. Kurz nach dem Februarumsturz 1948 emigriert er nach England, wo er am 5. Oktober 1949 nach einem Herzversagen stirbt.

Um das Werk Jaromír Krejcars in seiner Tragweite begreifen und würdigen zu können, muss es im Kontext, in dem es entstanden ist, betrachtet werden. Teilweise verweist das eine oder andere Projekt ganz direkt auf aktuelle Strömungen und Diskussionen, teilweise müssen die spezifischen Rahmenbedingungen erörtert werden, um den jeweiligen Entwurf in seiner Bedeutung fassen zu können.

In erster Linie ist es dabei die extraordinäre Wirkungskraft, die das Neue Bauen in der Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit erreicht hat. Auf diesen Umstand ist in jüngster Vergangenheit auch aus westlicher Perspektive mehrfach hingewiesen worden: «Within interwar Europe, Czechoslovakia was a kind of ideal territory in which the new architectural forms found receptive clients: in the new collective organizations, in the business world, and among the members of an enlightened bourgeoisie.»³ Und dabei beschränkte sich die öffentliche Wahrnehmung und Unterstützung des Neuen Bauens nicht auf eine kleine Elite (wie in Paris) oder ein Netzwerk reformorientierter Vereinigungen und Kommunen (wie in Deutschland). Spätestens ab Mitte der 1920er Jahre waren es nicht mehr nur aufgeschlossene Intellektuelle und liquide Vertreter aus dem Bürgertum, die sich auf das Experiment Neues Bauen einließen, sondern auch offizielle Stellen und staatstragende Schichten, die mit der Zeit gehen wollten. Dass 1928 bei der großen Jubiläumsausstellung anlässlich des zehnjährigen Bestehens der Republik – der *Ausstellung zeitgenössischer Kultur in der ČSR* auf dem späteren Messegelände in Brno – fast ausschließlich das Neue Bauen zum Zug kam, spricht für sich. Und sogar die Arbeiterklasse konnte sich teilweise mit den andernorts auf Ablehnung stoßenden Reformbestrebungen auf dem Gebiet des Wohnens anfreunden; so war ein Großteil der kommunal errichteten Wohnbauten in der mährischen Metropole Brno dem Neuen Bauen verpflichtet und fand weitgehende Akzeptanz. Erst vor solch einem Hintergrund eines gesteigerten Bewusstseins und weit entwickelter Sensibilität für den modernen Bauwillen werden viele der ausgearbeiteten Projekte jener Zeit verständlich; sei es nun, dass sie dem Bedürfnis nach einer zeitgemäßen Architektur entsprechen, sei es, dass sie dieses sozusagen als bereits kritisierbaren *Common sense* auffassen und durch einen dezidiert experimentellen Charakter neue Akzente setzen wollen.

Bezeichnend für das 20-jährige Bestehen der Ersten Tschechoslowakischen Republik war eine äußerst vitale und agile Architekturszene. Verschiedene Strömungen koexistierten in einem fruchtbaren Austausch oder lösten sich gegenseitig ab; mehrere Berufsverbände und Gruppierungen schufen den institutionellen Rahmen, um den jeweiligen Anliegen Nachdruck zu verleihen; eigenwillige Persönlichkeiten wie Josip Plečnik, Adolf Loos oder Jiří Kroha konnten ihre Visionen in gebaute Architektur umsetzen.

Zur vorliegenden Arbeit

Ziel dieser Arbeit ist es, das Werk eines der bedeutendsten Architekten der tschechischen Moderne darzustellen; aber auch eines Menschen, dessen Begabungen und Zielsetzungen sich des öfteren durch das eigene, bohemehafte Naturell in unerwartete und mitunter ungewollte Richtungen entwickelten. Denn in Krejcars Biografie «scheint die Vielfalt des Lebens – beruflich wie privat – eine entscheidende Rolle gespielt zu haben»⁴.

Die kritische Beurteilung wichtiger Bauten, Projekte und theoretischer Äußerungen Krejcars erschließt im Weiteren wesentliche Themen, Konzeptionen und Entwicklungstendenzen der tschechischen Architekturmoderne. Sie werden hier ebenso dargestellt und reflektiert – auch vor dem Hintergrund der internationalen Entwicklungen – und unterstreichen so wiederum die Tragweite der Arbeiten von Krejcar. Derart mögen die vorliegenden Ausführungen zur Sensibilisierung für eine der vielgestaltigsten und kreativsten europäischen Kulturlandschaften der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beitragen.

Die einzelnen Kapitel der Arbeit kreisen jeweils um ein Werk oder mehrere Arbeiten von Jaromír Krejcar. Sie folgen in chronologischer Reihenfolge, wobei sich durch die Erörterung der jeweiligen Thematik gewissen Rückblenden oder Vorgriffe ergeben.

Im einleitenden Kapitel **Auftakt und Kontext** werden die historischen und kulturellen Rahmenbedingungen erörtert, die zu Beginn der 1920er Jahre den Boden für die moderne Bewegung in der Tschechoslowakei – und somit das Werk Krejcars – abgaben: die knisternde Atmosphäre im jungen, 1918 gegründeten Staat, die Weiterverarbeitung oder Ablehnung des kulturellen Erbes, die Gründung der Avantgarde-Gruppe Devětsil im Oktober 1920, die Rolle Karel Teiges als Theoretiker und Organisator der Avantgarde. **Stelldichein in Prag** liefert Informationen zu Jaromír Krejcars Ausbildung und stellt seine ersten Arbeiten und Projekte vor, die im Einflussfeld der damals dominierenden Architekturströmungen entstehen. **Aufbruch und Umbruch** fokussiert die Manifestschrift *Život* [Das Leben], die Krejcar 1922/23 editierte. Der Almanach markiert den endgültigen Anschluss der tschechischen Avantgarde an die internationale Szene. Nach einer Periode der Orientierungssuche heißen nun-

mehr Konstruktivismus, Internationalismus und Purismus die neuen Devisen. Wie nicht nur bei Le Corbusier und Ozenfant – deren Kosmos des *Esprit Nouveau* hier zweifelsohne wegweisend ist – werden Ozeandampfer, Automobile und Flugzeuge zu den neuen Ikonen eines zukünftigen Kulturverständnisses erhoben. Krejcar tritt nicht nur als Herausgeber von *Život* in Erscheinung, sondern verfasst auch Manifestschriften und erste Projekte im «neuen Geist». Das Kapitel **Auf dem Weg zum Neuen Bauen** stellt Krejcars Projekt für das Haus Vladislav Vančura vor, eines der ersten Entwürfe im tschechischen Kontext, das die wesentlichen Merkmale des Neuen Bauens aufweist. Krejcar setzt zu jenem Zeitpunkt aus pragmatischen Gründen allerdings nicht nur auf diese neue Formsprache, sondern versucht mit klassifizierenden Projekten zu ersten Bauaufträgen zu gelangen. Diese Taktik scheint einleuchtend, sind es zu diesem Zeitpunkt doch nach wie vor die Vertreter eines elaborierten Neuklassizismus oder einer eher moderaten Moderne, die am meisten Bauaufträge ergatterten. Das Kapitel **Architektur für alle Sinne** stellt Krejcars Projekt für das Büro- und Geschäftshaus Olympic ins Zentrum. Bei seiner Fertigstellung 1928 war es eines der ersten modernen Bauten im Prager Stadtzentrum. Neben diesem Umstand interessiert vor allem die suggestive Perspektivzeichnung des Projekts vom Frühling 1926. Hier demonstriert Krejcar seine Vorstellungen einer neuen Architektur, die über das Funktionale hinausgeht und sich die künstlerischen Anregungen der Devětsil-Artisten produktiv zu Nutzen macht. Es geht um eine «poetistische» Architektur, um den damals aktuellen Begriff zu verwenden. Damit distanzierte sich Krejcar klar vom federführenden Theoretiker Karel Teige, der zu jener Zeit begann, die Architektur als wissenschaftliche Disziplin zu verfechten. Mit Theorien, Ideologien und anderen Dogmen scheint Krejcar gegen Ende der 1920er Jahre ziemlich unverkrampft umgegangen zu sein. **Neues Wohnen, Neues Bauen** stellt katalogartig mehrere Projekte und realisierte Bauten des Architekten aus jener Zeit vor. Das Spektrum reicht von der Neugestaltung einer Verlagsbuchhandlung bis zum Bau eines Kurhotels im slowakischen Trenčianské Teplice. Letzteres darf zweifelsohne zu den überzeugendsten Bauten des Neuen Bauens in der Tschechoslowakei zählen. **Politisch bauen** fokussiert jene Phase nach der einsetzenden Wirtschaftskrise, da sich praktisch alle Verfechter des Neuen Bauens in der von Karel Teige initiierten *Levá fronta* [Linksfront] zusammenschließen. Bauen wird nunmehr als aktive Gesellschaftskritik verstanden und dementsprechend werden vor allem Projekte für Kleinwohnungen entwickelt. Karel Teige sieht zudem das Kommunewohnhaus als einzige mögliche Wohnform der Zukunft. Im Zug der Radikalisierung der linken Architektenschaft kommt es zur

Gründung des Bunds sozialistischer Architekten, den Teige als zukunftssträchtige internationale Vereinigung gegenüber der «reaktionären» CIAM anvisiert. Es erstaunt nicht, dass die Kontakte zur CIAM zu diesem Zeitpunkt versiegen. Krejcar spielt bei alledem eine aktive Rolle. 1934 geht er in die UdSSR, kehrt allerdings bereits im Herbst 1935 völlig enttäuscht und desillusioniert wieder in die Tschechoslowakei zurück. Das Kapitel **Bauen und ausstellen** kreist um Krejcars wohl elegantesten Bau, den Tschechoslowakischen Pavillon an der Weltausstellung in Paris 1937 [► Abb. II.01]. Die Architektur als sozialer Kondensator ist hier kein Thema mehr. Vielmehr zeugt Krejcars Pavillon von den Bestrebungen der tschechischen Moderne, das Neue Bauen undogmatisch weiterzuentwickeln – zu einem Zeitpunkt, da in Deutschland und der UdSSR reaktionäre Tendenzen vorherrschen und in Italien die moderne Architektur mit faschistischem Gedankengut angereichert wird. Das abschließende Kapitel **Fremdbestimmung** markiert das Ende der blühenden Kultur- und Architekturlandschaft Tschechoslowakei. Vorerst wird der junge Staat von den Alliierten geopfert, um noch größeres Unheil in Europa zu verhindern. Diese Taktik geht bekanntlich nicht auf und das nationalsozialistische Deutschland schreitet auf seinem Expansions- und Zerstörungsweg weiter. Innerhalb des Protektorats Böhmen und Mähren – der sogenannten «Rest-Tschechei», wie es Hitler despektierlich nennt – kommt die Bautätigkeit fast völlig zum Erliegen. Nach der Befreiung 1945 setzt für kurze Zeit eine ähnliche Aufbruchstimmung wie schon 1918 ein; das weitere Schicksal Europas ist allerdings längst besiegelt und 1948 fällt der Eiserne Vorhang für mehr als 40 Jahre. Krejcar kann sich zu dieser Zeit mehr schlecht als recht über Wasser halten. Im Gegensatz zu anderen Vertretern der modernen Bewegung, die sich nach 1948 mit den neuen Verhältnissen arrangieren, verlässt Krejcar mit seiner Frau Riva die Tschechoslowakei und gelangt über Paris nach London.

Die damalige Gleichschaltung in der Tschechoslowakei fordert zahlreiche Opfer; viele Architekten erhalten Berufsverbot oder verschwinden unter bis heute ungeklärten Umständen. Hetzkampagnien verunglimpfen die bisherigen Erfolge der modernen Bewegung und fordern stattdessen ein Fortschreiten im Sinn des sozialistischen Realismus.

Die vorliegende Arbeit beschließen ein Werk- und Schriftenverzeichnis Jaromír Krejcars, eine thematisch gegliederte Bibliografie sowie Biografien zu Krejcar und wichtigen Akteuren im Umfeld des Architekten.

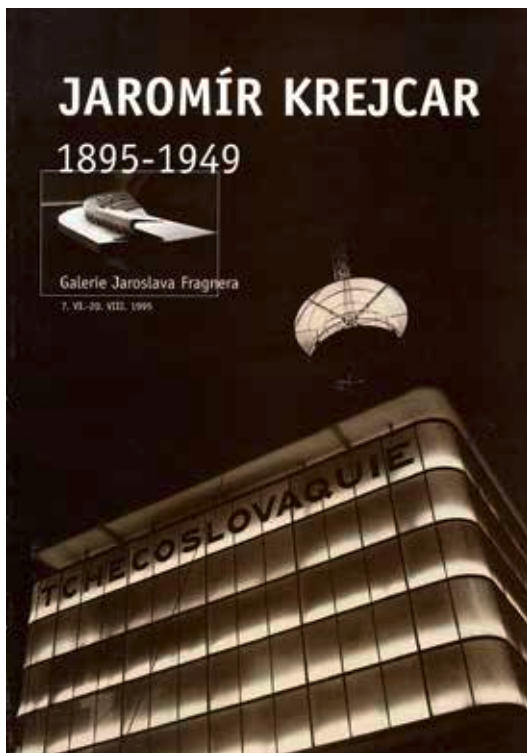
Rezeption und Forschungsstand

Nach dem verfrühten Tod von Jaromír Krejcar am 5. Oktober 1949 in London geriet sein Werk vor dem Hintergrund der Zeitumstände rasch in Vergessenheit.

Allenfalls Berufskollegen behielten sein Schaffen in Erinnerung oder aufmerksame Laien, die sich an den Tschechoslowakischen Pavillon an der Pariser Weltausstellung von 1937 erinnern konnten. Im Westen sollten die kleine Hommage an den verstorbenen Architekten im *Architectural Design* und der Nachruf von David Freeman im *Architectural Association Journal*, in dem er Krejcar als «pioneer of the modern movement in architecture» bezeichnete, die für lange Zeit letzten Erwähnungen des tschechischen Architekten bleiben.⁵

In der Tschechoslowakei selbst wurde dem Werk Krejcars vorerst kein gebührendes Tribut gezollt. Nach der Emigration nach England fand sein Schaffen nur mehr marginal Erwähnung; Krejcars «unbegründeter Aufenthalt im feindlichen Ausland» wurde zu Beginn der 1950er Jahre als «klar ablehnende Haltung gegenüber der heutigen volksdemokratischen Regierung» bezeichnet.⁶ Erst im Zug der Entstalinisierung und der Aufbruchstimmung, die mit dem Tschechoslowakischen Pavillon an der EXPO 58 in Brüssel einsetzte, begann man, die moderne Bewegung wiederzuentdecken. Die bisherige Entwicklung von Gesellschaft und Kultur wurde nunmehr als «Deformation» bezeichnet und Faktoren wie Typisierung, Standardisierung und Rationalisierung, eigentliche Hauptanliegen der Moderne, gewannen erneut an Bedeutung. Als anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Tschechoslowakischen Republik 1968 eine von Marie Benešová zusammengestellte Doppelnummer der Zeitschrift *Architektura ČSSR* das bisherige architektonische Schaffen vor Augen führt, geschieht dies ohne ideologische Scheuklappen.⁷ In der überzeugenden Darstellung werden alle bedeutenden Persönlichkeiten aufgeführt und in ihrem Schaffen kritisch gewürdigt – auch Jaromír Krejcar.

Nachdem es im Zug der «Normalisierung» zu Beginn der 1970er Jahre wieder etwas ruhiger um das kulturelle Geschehen der Ersten Republik geworden war, änderte sich dies gegen Ende des Jahrzehnts. Nicht nur in der Tschechoslowakei würdigte man die Avantgarde der 1920er und 30er Jahre mit Publikation, Studien und Ausstellungen, auch im Westen begann man sich für das Geschehen in Mittel- und Osteuropa zu interessieren. Als 1978 in Prag und Brno die repräsentative Schau *Český funkcionalismus 1920–1940* [Tschechischer Funktionalismus 1920–1940] gezeigt wurde, war Krejcars zentrale Position innerhalb der tschechischen Moderne gefestigt. Bereits ein Jahr zuvor wurde sein Werk in der großen Übersichtsausstellung *Tendenzen der Zwanziger Jahre* in Berlin vorgestellt. Es folgten weitere wichtige Darstellungen, etwa Vladimír Šlapetas Beiträge zu den tschechischen Kontakten zum Bauhaus, die Themennummer der *Archithese* von 1980 zur Tschechoslowakei, später dann die Ausstellungen über die Avantgarde-Gruppierung



II.06 – Katalog zur Ausstellung über Jaromír Krejcar in der Galerie Jaroslava Fragnera in Prag 1995.
| Privatsammlung

Devětsil und die tschechische Avantgarde generell. Stets wurde bei diesen Publikationen und Ausstellungen Jaromír Krejcars Schaffen gewürdigt, auch Kenneth Frampton verweist in seiner Übersichtsdarstellung *Modern Architecture. A Critical History* von 1980 auf «such brilliant figures as Jaromír Krejcar».

Ende der 1970er Jahre war es der Architekturhistoriker Rostislav Švácha, der sich eingehend mit dem Schaffen Krejcars zu beschäftigen begann. Im Rahmen seiner umfangreichen Recherchen für die 1985 erschienene Publikation *Od moderny k funkcionalismu* [Von der Moderne zum Funktionalismus] konnte Švácha viele Informationen über Bauten und Projekte des Architekten zusammentragen. Ein Teil davon floss in den vom Umfang her bescheidenen ersten kritischen monografischen Aufsatz zu Krejcar, publiziert 1985 in der tschechischen Zeitschrift *Domov*.⁸ Švácha setzte seine Nachforschungen fort und konnte bisher unbekannte Dokumente, Pläne, Fotografien und Informationen zu Leben und Werk Jaromír Krejcars zusammentragen. Wertvolle Unterstützung boten ihm dabei noch lebende Zeitzeugen: Zdeněk Plesník, Bohumil Steigenhöfer und Antonín Tenzer, ehemalige Mitarbeiter im Büro Krejcars, Marta Sedláčková und Anna Helbichová, die sich 1939–1946 ihr Wohnhaus von Krejcar umbauen ließen, die Architekten Vít Obrtel und Jiří Štursa, der Architekturhistoriker Felix Haas.

Die politische Wende 1989 sorgte für neuen Elan, nicht zuletzt bei der Um- und Neubewertung der eigenen Geschichte. Anlässlich des hundertsten Geburtstags von Jaromír Krejcar 1995 konnte Rostislav Švácha das gesammelte Material endlich in einem adäquaten Rahmen verwerten: Die Prager Galerie Jaroslava Fragnera veranstaltete die monografische Ausstellung *Jaromír Krejcar 1895–1949* und bot so einem breiteren Publikum erstmals einen umfassenden Überblick über das Werk eines der zentralen Protagonisten der tschechischen Architekturmoderne. Die Ausstellung, die auch in Wien und – zusammen mit einer Werkpräsentation von Krejcars kurzzeitigem Mitarbeiter Miroslav Lorenc – in Zlín gezeigt wurde, begleitete ein umfangreicher Katalog mit einer substanziellen Studie von Rostislav Švácha über das Werk Krejcars, Erinnerungen Antonín Tenzers an seinen ehemaligen Arbeitgeber und einem Aufsatz zu den architekturtheoretischen Leitplanken im Werk Krejcars, verfasst vom Autor der vorliegenden Arbeit.⁹ [**> Abb. II.06**] Auch in Zlín wurde ein kleiner Katalog editiert.¹⁰

Im Dezember 1998 schließlich reichte der Autor dieser Arbeit bei Prof. Stanislaus von Moos am Kunsthistorischen Seminar der Universität Zürich seine Lizentiatsarbeit über Jaromír Krejcar ein. Nachdem Krejcars Aufsatz «Architektura – umění nebo věda?» von 1927 gar in eine der neueren Sammlungen zur Architekturtheorie des 20. Jahrhunderts aufgenommen wurde,¹¹ markiert Markus Stempls 2006 erschienener Aufsatz zum Frühwerk des Architekten die vorläufig letzte wissenschaftlich-kritische Würdigung des Werks von Krejcar.¹²

Parallel mit der Abschlussphase dieser Arbeit erschien zudem beim Berliner Gebr. Mann-Verlag eine kommentierte Anthologie mit auf Deutsch übersetzten Texten zur tschechischen Architekturavantgarde der Zwischenkriegszeit.¹³ Damit besteht nun zum ersten Mal die Möglichkeit, sich auch ohne die entsprechende Sprachkenntnis anhand der wesentlichen architekturtheoretischen Manifeste und Selbstdarstellungen der tschechischen Architekturavantgarde ein differenziertes Bild über die damaligen Entwicklungen und Bestrebungen zu machen. Jaromír Krejcar ist in der sorgfältig vorbereiteten Anthologie mit mehreren Aufsätzen vertreten, was nunmehr gut 60 Jahre nach seinem Tod seine führende Rolle innerhalb der modernen Bewegung in der Tschechoslowakei endgültig bestätigt.

Bauten, Archive, Quellen

Jaromír Krejcars zentrale Rolle innerhalb des tschechischen Neuen Bauens herauszustreichen, aber auch seine Bedeutung für die europäische Moderne zu untersuchen, ist kein leichtes Unterfangen.

Bereits die Besichtigung von Krejcars realisierten Bauten lässt beim Architekturhistoriker wenig Begeiste-

rung aufkommen – abgesehen davon, dass eine solche bei zwei wichtigen Bauten des Architekten gar nicht mehr möglich ist: Der Tschechoslowakische Pavillon von 1937 wurde nach dem Ende der Weltausstellung abgetragen (Pläne, das elegante Gebäude in Prag wiederaufzubauen, wurden nicht realisiert), das Wohnhaus von Anna Helbichová und Marta Sedláčková in Frenštát pod Radhoštěm musste 1985 einem Plattenbau weichen. Das Haus Vančura und das Büro- und Geschäftshaus Olympic in Prag befinden sich auf den ersten Blick in relativ gutem Zustand. Unverkennbar jedoch ist der Umstand, dass bei beiden Bauten die Realisierung erheblich vom stimmigen Ursprungsentwurf abweicht: Krejcar sah sich angesichts der steten Opposition der konservativen Stadtverwaltung zu Kompromissen gezwungen. Zudem sind beim Olympic anlässlich einer sogenannten «Rekonstruktion» 1994–1996 irreversible Fehler begangen worden – ebenso beim Haus Gibian, nachdem es der Besitzer einer privaten tschechischen Fernsehanstalt erworben hatte. Im Haus Reinerová wurde bereits kurz nach dem Zweiten Weltkrieg ein ärztliches Versorgungszentrum eingerichtet und dadurch die originale Inneneinrichtung zerstört. Wenig besser gestaltet sich die Situation im slowakischen Trenčianské Teplice. Nach jahrelanger Vernachlässigung jeglicher Unterhaltsarbeiten ist das Sanatorium Machnáč unlängst endgültig geschlossen worden und wartet seither auf sein weiteres Schicksal. Demgegenüber scheint das Mietshaus der Elektrischen Betriebe in Prag-Žižkov allen Widrigkeiten der Zeit getrotzt zu haben und präsentiert sich zumindest äußerlich annähernd im Originalzustand. Auch das Vereinshaus der Privatbeamtenvereinigung befindet sich in akzeptablem Zustand.

Krejcars abenteuerliches Leben und die Wirren der Zeit haben dazu geführt, dass das Archiv des Architekten nicht erhalten blieb. Zwei zerbrochene Ehen (Scheidung von Jiřina nach 1923, von Milena 1934), die Umzüge seines Büros von der Spálená- in die Černá- und später in die Francouzská-Straße, schließlich der wenig erfolgreiche Aufenthalt in der UdSSR 1934–1935 und die Emigration nach England 1948 haben das Entstehen eines Werkarchivs verhindert. Vielmehr ist das erhaltene Material auf mehrere Archive verstreut oder befindet sich in Privatbesitz.

Im Architektur- und Bauarchiv des Nationalen Technischen Museums in Prag sind einige Pläne und Projekte Krejcars archiviert, etwa die großen Tafeln für das Wettbewerbsprojekt zur Bebauung der Prager Letná-Ebene und die Pläne und das Originalmodell des Tschechoslowakischen Pavillons in Paris.

Planunterlagen und Dokumente zu den realisierten Bauten Krejcars in Prag befinden sich in den Bauarchiven der jeweiligen Prager Stadtbezirke. Die Ausführungspläne für das Sanatorium Machnáč in Trenčianské Teplice bewahrt das Kreisarchiv Trenčín auf.

Weiteres Material über Krejcar, vorwiegend in Form von Schriftzeugnissen und Dossiers, verwahren das Literaturarchiv des Nationalen Literaturmuseums, das Kunsthistorische Institut der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik, das Archiv der Akademie der bildenden Künste (AVU), das Nationalarchiv, die Archive des Innen- und des Außenministeriums der Tschechischen Republik (alle in Prag) sowie das Archiv der Technischen Hochschule Brno. Bisher teilweise unbekannte Korrespondenz zu Jaromír Krejcars Engagement innerhalb der CIAM konnte im Archiv des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) an der ETH Zürich (v.a. CIAM-Archiv, Nachlass Sigfried Giedion) gesichtet werden.

Neben einigen Dokumenten, die sich in Privatbesitz befinden, ist es schließlich das von Rostislav Švácha zusammengetragene Material, das einen wesentlichen Bestandteil der Rekonstruktion des Werks von Jaromír Krejcar ausmacht. Ein wesentlicher Teil der Sammlung Šváchas befindet sich heute im Kunstmuseum Olomouc.

Im Gegensatz zu Švácha konnte der Autor dieser Arbeit von den ehemaligen Mitarbeitern, Freunden und Berufskollegen des Architekten nur mehr mit Antonín Tenzer (1908–2002) und Zdeněk Plesník (1914–2003) zusammentreffen. Beide arbeiteten einst bei Krejcar. Noch Ende der 1990er Jahre waren sie bei bester Verfassung, zeichneten ein lebendiges Bild von ihrem ehemaligen Chef und schwärmten stets von der anregenden Atmosphäre der 1920er und 30er Jahre. Auch Olga Hilmerová, die Nichte von Jožka Nevařilová, der Freundin Karel Teiges, konnte zur Person Krejcars befragt werden, ebenso die Tochter von Jiří Kroha, Sylva Šantavá, die Krejcar ebenfalls persönlich gekannt hatte.

Grundsätzlich besser als bei den Plänen, Fotografien und Modellen von Krejcars Bauten und Projekten gestaltet sich die Quellenlage bei den Schriftzeugnissen. Die vom Architekten verfassten und redigierten Buchpublikationen, eine beträchtliche Anzahl Aufsätze, vorwiegend in gängigen Fachzeitschriften wie *ReD*, *Stavitel*, *Stavba*, *Tvorba* oder *Žijeme* erschienen, sind in Archiven und Bibliotheken gut zugänglich. Zusammen mit der erhaltenen Korrespondenz dokumentieren sie die intellektuelle Biografie des Architekten und reflektieren den jeweiligen Architektur- und Kulturdiskurs.



1.01 – Geschäftiges Treiben auf dem Wenzelsplatz in Prag. Foto 1937.

| Foto: Ladislav Sitenský. Aus: Sitenský, Ladislav, *Praha mého mládí* [Das Prag meiner Jugend], Praha: Olympia, 1989

Auftakt und Kontext

Entstehung der Tschechoslowakei – Architektur zwischen Tradition und Reform

Kunst und Architektur entstehen stets in einem bestimmten kulturellen und gesellschaftlichen Kontext. Erst die Berücksichtigung dieses Kontexts kann – über die disziplinimmanente Betrachtung – zu einer adäquaten Annäherung an ein Werk führen. Es konkretisieren sich Referenzen und Querverweise, aber auch Brüche und Abgrenzungsstrategien – entscheidende Faktoren, die die Komplexität und Vielgestaltigkeit eines kulturell bedeutsamen und entsprechend zu würdigenden Schaffens ausmachen. Dies mag gerade im Fall von Jaromír Krejcar besondere Gültigkeit haben. Er war nicht nur als Architekt ab Beginn der 1920er Jahre eine prägende Gestalt, sondern setzte sich auch als Organisator und Vermittler in Szene, verfasste zahlreiche Aufsätze zu Kunst und Architektur und reflektierte durch seinen bewegten Lebenswandel jenen dynamischen Zeitgeist, wie er für die »goldenen Jahre« der Tschechoslowakei bezeichnend war. Es gilt also vorerst, die zeithistorischen und kulturellen Umstände zu erläutern, die für solche Aktivitäten den Nährboden bildeten.

Zuerst ist da die 1918 erlangte Eigenstaatlichkeit. Die Tschechoslowakei war als Resultat eines zielstrebigen, gegen Ende des 19. Jahrhundert angestregten Prozesses nach nationaler Selbstbestimmung entstanden. Die letzten, entscheidenden Schritte hatten während des Ersten Weltkriegs einige wenige Staatsmänner von Weltformat in die Wege geleitet. Teile des neuen Staats waren hochindustrialisiert. Nach der Überwindung einer labilen wirtschaftlichen und innenpolitischen Lage Anfang der 1920er Jahre sollte es gerade die prosperierende Wirtschaft werden, die für Stabilität sorgte.

Die Kulturlandschaft in der jungen Republik war von Kontinuität und Neubeginn gezeichnet. Auf bürgerlicher Seite wurden der Ausgang des Ersten Weltkriegs und die Gründung eines selbständigen Staats als Sieg der gerechten nationalen Sache empfunden. In Kunst und Architektur sollte nun die kulturelle Fremdbestimmung ein Ende haben und durch die nationale Tradition ersetzt werden. Etwas anders sahen dies die Vertreter der jüngsten Generation. Sie bekannten sich fast alle zum Marxismus und waren der Überzeugung, dass nicht nur in Politik und Gesellschaft, sondern auch in Kultur und Kunst »die Weltenwende, treffender: die Geburt einer neuen Welt«¹ bevorstand. Sie schlossen sich 1920 in der Avantgarde-Gruppe *Devětsil* zusammen und distanzieren sich vorerst programmatisch von den Errungenschaften der modernen Industriegesellschaft.

In der Architektur vollzog sich seit der Jahrhundertwende eine differenzierte Entwicklung. Vor allem die Auffassungen Otto Wagners konnten durch einige seiner Studenten in Böhmen und Mähren Fuß fassen, aber auch Impulse aus Frankreich, Deutschland und den Niederlanden wurden verarbeitet. Mit der – in Europa

einzigartigen – Ausformulierung des Kubismus in der Architektur verließ man dann vor dem Ersten Weltkrieg die Prinzipien der rationalistischen Moderne. Zu Beginn der 1920er Jahre war für die tschechische Architekturszene eine Koexistenz unterschiedlicher Strömungen kennzeichnend: Neben dem Neuklassizismus hatte der Kubismus fortwährenden Einfluss und wurde weiterentwickelt; die junge Generation versuchte, an die frühmodernen Tendenzen vor dem Weltkrieg anzuknüpfen und diese weiterzuführen; Impulse und Trends aus dem Ausland begannen ins Schaffen der Architekten einzufließen; zahlreiche individuelle Positionen bereicherten die Szene.

Zu diesem Zeitpunkt begann sich Jaromír Krejcar, aktiv am kulturellen Geschehen zu beteiligen. Nach einem erst relativ spät absolvierten Architekturstudium wurde er mit ersten architektonischen Projekten vorstellig, publizierte Aufsätze zum aktuellen kulturellen Geschehen in Prag und begann sich in Künstler- und Architektenkreisen zu bewegen. Hier nahm jene Vermittlerrolle ihren Ausgang, die ihn wenig später zum Herausgeber der wegweisenden Manifestschrift der tschechischen Avantgarde machen sollte.

Ein neuer Staat: die Tschechoslowakei

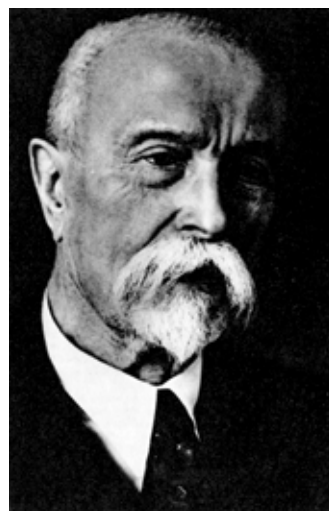
Die Tschechoslowakei entstand 1918 als einer der Nachfolgestaaten der untergegangenen Donaumonarchie.² In der Zwischenkriegszeit sollte sie unter der Präsidentschaft des Philosophen und Staatsgründers Tomáš G. Masaryk zu einem der prosperierendsten Staaten in Europa werden. Dies gründete einerseits im beflügelnden Bewusstsein der neu erlangten Eigenstaatlichkeit, andererseits aber zu einem großen Teil in der wirtschaftlichen Potenz der böhmischen Länder. Insbesondere in intellektuellen Kreisen war das Leben in der morbiden Donaumonarchie als unerträglich empfunden worden. Der Schriftsteller Richard Weiner hatte dies treffend umschrieben: »Lieber freiwilliges Exil und Elend – als hier Braten essen, wo weder Ordnung noch Unordnung ist, sondern nur ein soziologisches Nichts.«³ Allerdings wurde die wirtschaftliche Prosperität oft zum Deckmantel für aufgeschobene Probleme auf dem innenpolitischen Sektor. Nie gelöst wurde beispielsweise das Gefälle zwischen den hochindustrialisierten böhmischen Ländern und der unterentwickelten Slowakei sowie der Karpato-Ukraine. Versäumt wurde auch die politische Integration der Deutschen, die im ganzen Land einen Viertel der Gesamtbevölkerung ausmachten.

Auf dem Weg zur Staatsgründung

Die bereits Jahrzehnte von verschiedenen Seiten und mit unterschiedlichen Zielsetzungen entwickelten Bestrebungen nach einem eigenen Staat konkretisierten sich während des Ersten Weltkriegs; eines Kriegs, in dem die

Tschechen keinesfalls auf der Gewinnerseite der deutsch-österreichischen Allianz stehen wollten, hätte dies doch das Ende der Bestrebungen nach Eigenstaatlichkeit bedeutet. Die zentrale Persönlichkeit auf dem Weg zur Gründung der Tschechoslowakei war der Philosoph und Politiker Tomáš G. Masaryk (1850–1937), eine herausragende Figur europäischen Formats und ab 1918 als unangefochtene Autorität erster Präsident der neuen Republik [► Abb. 1.02]. 1935 legte er im Alter von 85 Jahren dieses Amt nieder. Zwei Jahre später starb er auf Schloss Lány.

Masaryk wurde 1850 im mährischen Hodonín geboren. Er studierte Philosophie in Wien und unterrichtete danach an den Universitäten in Wien und Prag. 1891–1893 und 1907–1914 war er Abgeordneter im österreichischen Reichsrat und sorgte mit seinen scharfsinnigen Reden immer wieder für Aufsehen. Als sich 1915 die innenpolitische Lage in Böhmen und Mähren dramatisch verschlechterte und zahlreiche namhafte Tschechen aus politischen Gründen verhaftet oder gar zum Tode verurteilt wurden, entschied sich der seit 1878 mit der Amerikanerin Charlotte Garrigue verheiratete Masaryk, ins Exil zu gehen. Von einer im Dezember 1914 begonnenen Italien-Reise kehrte er nicht mehr zurück und reiste stattdessen nach Paris. Fortan wurde er zur führenden Persönlichkeit des tschechischen Widerstands gegen die Österreichisch-Ungarische Monarchie. Ihm schwebte ein tschechoslowakischer Nationalstaat nach westlichem Muster vor und er setzte daher auf künftige Allianzen mit Frankreich, Großbritannien und vor allem mit den USA. Zu weiteren wichtigen Akteuren an der Seite Masaryks zählten die frankophil ausgerichteten Rastislav Štefánik (1880–1919) und Edvard Beneš (1884–1948). Beneš und der Slowake Štefánik übernahmen sodann die tschechische Auslandsaktion in Paris und engagierten sich in Politik und Gesellschaft unermüdlich für die Sache eines unabhängigen Staats – während Masaryk nach London übersiedelte und dort das gleiche tat. Im November 1915 konnte er in Paris die Gründung eines ausländischen Aktionskomitees zur Errichtung eines selbständigen Staats der Tschechen und Slowaken verkünden, am 5. Februar 1916 gründeten Exil-Tschechen und Exil-Slowaken in Paris unter dem Patronat der französischen Regierung den *Conseil national des pays tchèques*. Es folgten weitere Aktionen und mit der Fortdauer des Kriegs kamen auch tschechische Legionäre vor allem auf Seiten der Franzosen an mehreren Kriegsschauplätzen zum Einsatz. 1917 unternahm Masaryk gar eine abenteuerliche Reise über Petrograd nach Kiev, wo gerade aus Emigranten, Deserteuren und Kriegsgefangenen ein tschechisches Korps aufgestellt wurde. Dieses spielte zwar nie eine kriegsentscheidende Rolle, sein symbolischer Wert scheint jedoch beträchtlich gewesen zu sein.



1.02 – Tomáš G. Masaryk (1850–1937).
Foto 1934.
| Archiv des Autors

Im Mai 1918 kam Masaryk in Washington an und konnte auch hier innert kurzer Zeit ein dichtes Netz persönlicher Kontakte entwickeln – auch zu Präsident Woodrow Wilson, der im Januar 1918 vor dem US-Kongress sein Vierzehn-Punkte-Programm verkündet hatte. Während Masaryk seine Beziehungen in den USA spielen ließ, verhandelte Beneš mit Vertretern des britischen und französischen Außenministeriums. Er wollte die Zustimmung zur Gründung einer «Tschechoslowakischen Republik» nach dem Krieg aushandeln und gleichzeitig die Anerkennung des *Conseil national des pays tchèques* als provisorische Regierung dieses Staats. Dies gelang im Juni 1918, wenig später willigten auch die Amerikaner ein.

Im Herbst 1918 brach innert weniger Wochen die Kriegskoalition der Mittelmächte zusammen. Als der österreichische Kaiser Karl I. am 17. Oktober 1918 seinen Völkern eine bundesstaatliche Nachkriegsordnung versprach, kam Masaryks Absage noch am selben Tag. In der Washingtoner Deklaration definierte er die zukünftige Tschechoslowakische Republik als moderne parlamentarische Demokratie mit bürgerlichen Freiheiten und der Trennung von Staat und Kirche.

28. Oktober 1918

Mit dem nahenden Ende des Kriegs überstürzten sich die Ereignisse auch in der böhmischen Hauptstadt. Nunmehr schien ein eigener Staat in greifbarer Nähe. Alois Rašín, Jiří Stříbrný, František Soukup und Antonín Švehla, Politiker aus unterschiedlichen Lagern, ergriffen die Gunst der Stunde und verkündeten am 28. Oktober 1918 die Gründung der Ersten Tschechoslowakischen Republik – zur selben Zeit, da eine tschechische Delegation in Genf mit Beneš die nächsten Schritte besprach. Masaryk, der noch am selben Tag in Washington die Unabhängigkeits-



1.03 – Die Tschechoslowakei 1918–1938. Aus einem Reiseprospekt von Čedok, 1930er Jahre.
| Archiv des Autors

erklärung der Tschechoslowakei unterzeichnete, wurde zum Präsidenten bestimmt, Karel Kramář mit der Bildung einer Regierung beauftragt. Am 14. November trat die tschechoslowakische «Revolutionäre Nationalversammlung» zu ihrer konstituierenden Sitzung zusammen. Den Genfer Vereinbarungen wurde zugestimmt, Masaryk wurde Präsident, Kramář Regierungschef und Beneš Außenminister. Am 21. Dezember 1918 kehrte Masaryk aus seinem Exil nach Prag zurück, wo er euphorisch empfangen wurde.

Bis zu einer allgemeinen Beruhigung der Verhältnisse sollte es allerdings noch einige Zeit dauern. So folgte vorerst ein regelrechter Kampf um die Slowakei und die Karpato-Ukraine. Die Ungarn zogen sich erst nach einer Kriegsdrohung der Entente-Mächte definitiv aus dem jahrhundertlang von ihnen beanspruchten Gebiet zurück. Am 24. Juli waren dann die Slowakei und die Karpato-Ukraine tatsächlich mit den böhmischen Ländern in einem Staat vereinigt. Ebenso heikel gestaltete sich die Situation in den fast ausschließlich von Deutschen besiedelten Gebieten. In den Wirren des zu Ende gehenden Kriegs erklärten sich die Sudetendeutschen – die Bezeichnung setzte sich nach dem Ersten Weltkrieg durch – entweder zu autonomen Regionen innerhalb eines fiktiven deutsch-österreichischen Staatesgebildes oder wollten sich im Fall von einzelnen Bezirken Deutschland oder Österreich direkt anschließen. In der Folge begannen tschechische Truppen am 3. November 1918 die Sudetengebiete zu besetzen. Kurz vor Weihnachten 1918 befand sich der Großteil in der Hand tschechischer Truppen. Eine vom österreichischen Staatskanzler Karl Renner vorgeschlagene Volksabstimmung über die zukünftige Staatenzugehörigkeit der Sudeten wurde von den Siegermächten umgehend abgelehnt. Die endgültigen Grenzen der Tschechoslowakei waren – nach den Pariser Friedensverhandlungen – letztlich im April 1919 besiegelt. Masaryk und Beneš hatten jahrelang hartnäckig ihre

Ziele gegenüber den Alliierten vertreten und mit diplomatischem Geschick bei den richtigen Stellen interveniert. Praktisch alle ihre Forderungen wurden derart von den Siegermächten des Ersten Weltkriegs erfüllt.

Ein neuer Vielvölkerstaat

Die ersten Jahre der neuen Republik waren allerdings von mehreren Wirren und kleineren Krisen gekennzeichnet. Unter anderem kam es auch zu einer Radikalisierung der Arbeiterschaft, als deren Folge am 14. Mai 1921 aus dem linken Flügel der Sozialdemokraten die KSČ gegründet wurde, die Kommunistische Partei der Tschechoslowakei. Als im Januar 1923 Finanzminister Rašín ermordet wurde, schien die Situation kurzfristig außer Kontrolle zu geraten. Es setzte jedoch nach einigen teilweise drastischen Maßnahmen der Prager Regierung eine allgemeine Beruhigung der Lage ein. Unter den stabilisierten politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen erholte sich nun auch die Wirtschaft von ihren letzten Nachkriegswunden und wurde zu einem der entscheidenden Faktoren für die weitere Entwicklung der Tschechoslowakei.

Die Tschechoslowakei war von ihren Gründervätern als «Nationalstaat» auf dem Gebiet des ehemaligen Königreichs Böhmen (Böhmen, Mähren und Teile Schlesiens) konzipiert worden, ergänzt durch die seit dem Mittelalter unter ungarischer Herrschaft stehende Slowakei und die Karpato-Ukraine [► Abb. 1.03]. De facto aber handelte es sich um einen Vielvölkerstaat, dessen «tschechoslowakisches» Staatsvolk eine ethnische Melange war. Von den 14 Millionen Menschen auf dem Gebiet der Tschechoslowakei waren einer Volkszählung von 1921 zufolge 51% Tschechen, 23,5% Deutsche, 14,5% Slowaken, 5,5% Ungarn und 3,5% Ruthenen, der Rest Rumänen, Polen, Kroaten und Angehörige der jüdischen Minderheit. Für die Zukunft entscheidend sollte insbesondere die deutsche Minderheit werden, deren Siedlungsgebiete – das Sudetenland – die böhmischen Länder

spangenartig fast von allen Seiten her umfassten. Ein dauerhaftes Problem der Ersten Republik blieb denn auch die Haltung der tschechisch dominierten Regierung gegenüber den nationalen Minderheiten im Land. Zwar wurde versucht, mittels Gesetzen entsprechende Regelungen festzuschreiben, die Paragrafen boten jedoch stets genug Spielraum für individuelle Auslegungen. Es mag schließlich auch nicht erstaunen, dass sich das während des 19. Jahrhunderts gewachsene Misstrauen und all die aufgestauten Vorurteile immer wieder in Reibereien und Auseinandersetzungen entluden. Gerade in der Anfangsphase kam es aufgrund der Nationalitätenfrage oft zu turbulenten Szenen im Parlament und auch auf den Straßen und öffentlichen Plätzen.

Letztlich muss aber festgehalten werden, dass die Tschechoslowakei der einzige der neugegründeten Staaten war, in dem sich – obwohl auch hier eine demokratische Tradition fehlte – bis zum Einmarsch der Deutschen ein parlamentarisches System behaupten konnte. In Ungarn, Polen und dem 1918 als Königreich der Serben, Kroaten und Slowenen entstandenen Jugoslawien konnte sich demgegenüber in der Zwischenkriegszeit keine demokratische Ordnung etablieren.

Eine entscheidende Stütze der verhältnismäßig stabilen Verhältnisse in der Tschechoslowakei war Staatspräsident Masaryk. Er galt in allen Kreisen aufgrund seiner Glaubwürdigkeit und seines Charismas als unangefochtene Autorität. Jenseits aller Spannungen wurde der «Befreier-Präsident» von allen als Staatsoberhaupt der Tschechoslowakei akzeptiert. Durch sein jahrzehntelanges Engagement für die Sache eines unabhängigen Staats konnte Masaryk zudem die Lücke der fehlenden Staatstradition füllen. Er umgab sich mit einem kleinen Kreis herausragender Intellektueller, zu denen unter anderen auch der Schriftsteller Karel Čapek und der Maler František Kupka gehörten. Čapek war es auch, der in Form der 1936 erschienenen *Hovory s T. G. Masarykem* [Gespräche mit T. G. Masaryk] die Autobiografie eines der großen Staatsmänner des 20. Jahrhunderts verfasste.

Es war zu einem entscheidenden Teil auch Masaryks Verdienst – sein liberaler, jedoch stets klar demokratisch-republikanischer Kurs –, dass sich in der Tschechoslowakei während ihres 20-jährigen Bestehens eine blühende Kulturlandschaft mit unterschiedlichen Ausrichtungen und Schattierungen entwickeln konnte. Sie war geprägt von einem dynamischen, offenen und im heutigen Sinn des Worts multikulturellen Klima. Ideologische Spannungen und Differenzen zwischen einzelnen Strömungen in Kunst, Literatur und Architektur führten nicht zu Stagnation. Vielmehr waren es der fruchtbare Austausch und die produktive Koexistenz unterschiedlicher Gruppierungen, die zu immer neuen kulturellen Leistungen führten.

Industriepotenz

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts waren die Böhmisches Kronländer – Böhmen, Mähren und Österreichisch-Schlesien – aufgrund einer fortgeschrittenen Industrialisierung und eines weit ausgebauten Eisenbahnnetzes zum ökonomischen Herzstück der Donaumonarchie geworden. Die relativ liberale Wirtschaftspolitik unter den Habsburgern hatte hier schon früh unternehmerische Aktivitäten ermöglicht. Vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wandelten sich zahlreiche Handwerksbetriebe zu Manufakturen und später zu Fabriken. 1894 begann Tomáš Baťa im mährischen Zlín mit der Massenproduktion von Schuhen und legte damit den Grundstein für den nachmaligen Weltkonzern [► Abb. 1.04]. 1895 starteten der Mechaniker Václav Laurin und der Buchhändler Václav Klement mit der Fabrikation von Fahrrädern, bereits 1899 war Laurin & Klement der größte Fahrradhersteller des Landes. Es wurde sodann mit der Produktion von Motorrädern und 1905 von Automobilen begonnen – der Beginn der noch heute erfolgreichen Automarke Škoda. Weitere Beispiele sind die 1907 in Varnsdorf gegründete Strumpffabrik J. Kunert & Söhne oder das bereits 1790 gegründete Unternehmen Koh-i-Noor Hardtmuth, das 1816 in České Budějovice mit der Massenproduktion von Bleistiften und Kanzleibedarf begann und mit dessen Minenhaltern *Toison d'Or* oder *Versatil* die Architektenschaft noch heute skizziert.

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entwickelten sich Städte wie Prag, Brno, Jihlava und Liberec zu industriellen Zentren mit steigenden Einwohnerzahlen. Im Raum Plzeň, Beroun und Příbram wurden Eisenerz, Steinkohle und Silber gefördert, in Most, Ústí nad Labem und Teplice Braunkohle. Hohe wirtschaftliche Erträge brachte in der Folge die Verhüttung der gewonnenen Erze, die durch neue Verfahrenstechniken wesentlich effizienter geworden war. Die Gegend um Ostrava wurde zu einem großen, zusammenhängenden Industriegebiet, geprägt von einer Konzentration der Schwerindustrie: Kohleförderung, Hüttenwerke, Schwermaschinenbau, Koksfabriken, Kraftwerke und Chemieunternehmen haben hier bis heute ihre Spuren hinterlassen [► Abb. 1.05, 06].

Eine der Grundlagen für den Wirtschaftsaufschwung im 19. Jahrhundert war zudem ein weit gediehenes Bankwesen im eigenen Land. Ab 1848 kam es zur Gründung mehrerer Kreditinstitute, etwa 1869 der Gewerbebank für Böhmen und Mähren mit Sitz in Prag. Prag stieg in der Folge zum wirtschaftlichen Mittelpunkt und führenden Finanzplatz der böhmischen Länder auf. Tschechische Unternehmer konnten auf ein landeseigenes Bankennetz zurückgreifen und kamen daher weitgehend ohne ausländische Finanzhilfe aus. Dies hatte auch den Vorstoß in bisherige Domänen des deutschen Kapitals ermöglicht, wie etwa die Textil-, Glas- und Keramikindustrie.



1.04 – Angestellte auf dem Firmenareal der Baťa-Schuhwerke, Zlín. Foto 1936.
| Archiv des Autors

Um die Jahrhundertwende überholten die bisher schon in der Leichtindustrie führenden böhmischen Länder die übrigen Regionen der Monarchie nun auch auf dem Gebiet der Kohleförderung, der Stahlproduktion, im Maschinenbau und in der chemischen Industrie. So erbrachte die Wirtschaft der böhmischen Länder rund 45% der Steuereinnahmen der Monarchie. 1914 befanden sich fast 70% aller Industriebetriebe in Böhmen, Mähren und Schlesien. Rund ein Drittel aller Arbeitnehmer war in Industrie, Handel oder Gewerbe angestellt.

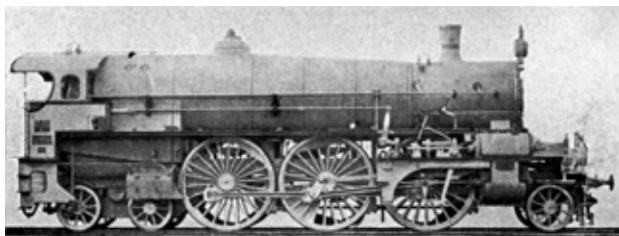
Nach der Gründung der Tschechoslowakei 1918 sollte dann auch die wirtschaftliche und industrielle Potenz zu einem der entscheidenden Faktoren für die zukünftigen Geschicke des Staates werden. Nicht zuletzt bildete die hochentwickelte Bauindustrie ideale Voraussetzungen für das Gedeihen der modernen Architektur.

Architektur: Kontinuität und Neubeginn

Mag auch die Gründung der Tschechoslowakei 1918 zu wesentlichen Veränderungen in Politik, Gesellschaft und Kultur geführt haben, Kontinuität war dennoch in vielen Bereichen ein wesentliches Merkmal. Gerade bei der Architektur traf dies besonders zu. Zum Zeitpunkt, da erste Projekte mit einer klaren Tendenz zu einer neuen, modernen Gestaltung entstanden, da die ersten Pro-



1.05 – Im Zentrum der mährisch-schlesischen Schwerindustrie: die Sophien-Hütte in Ostrava-Vítkovice. Postkarte, um 1900.
| Privatsammlung



1.06 – Schnellzugdampflokomotive Reihe 310 der k.k. Staatsbahnen (kkStB). Konstruiert von Karl Gölsdorf, wurde die Maschine 1911–1916 unter anderen von der 1871 gegründeten Ersten Böhmischo-mährischen Maschinenfabrik in Prag geliefert.
| Aus: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924

grammschriften der Avantgarde erschienen und da Wolkenkratzer und Industriebauten zu den neuen Ikonen erhoben wurden, hatte sich bereits eine Entwicklung vollzogen, auf die explizit oder – häufiger – stillschweigend Bezug genommen wurde. Der Beginn der modernen tschechischen Architektur ist um die Jahrhundertwende anzusetzen. Die entscheidenden Impulse gingen dabei vorerst von Prag aus, später dann auch von der mährischen Hauptstadt Brno.⁴

In den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts neigte sich in den Böhmischo-kronländer der Einfluss von Neurenaissance, Neubarock und anderen historisierenden Stilen langsam dem Ende zu. Architekten, die entweder in Wien oder an der Technischen Universität in Prag ihr Studium absolviert hatten, sollten nichtsdestotrotz dem Historismus treu bleiben und als Professoren noch in den 1920er Jahren das historische Stilvokabular unterrichten; ein Umstand, der in der Studentenschaft nicht selten zu Verdross und Opposition führte.

Zwischen 1900 und 1910 konnte auch in Prag der Jugendstil Fuß fassen; allerdings nur moderat, denn er wurde meist als weitere Etappe der Bevormundung durch das zentralistische Wien empfunden. Trotzdem – oder gerade deshalb – wurden so bedeutende Bauten wie der Prager Hauptbahnhof (1900–1909) von Josef Fanta oder

das Repräsentationshaus der Stadt Prag (1905–1912) von Antonín Balšánek und Osvald Polívka in einem reich-ornamentierten Jugendstil Wienerischer Couleur errichtet. Weitere Prager Perlen des Jugendstils sind das Hotel Central (1899–1901) von Friedrich (Bedřich) Ohmann und das Hotel Europa am Wenzelsplatz (1903–1905) von Bedřich Bendelmayer und Alois Dryák. Das Selbstverständnis der dem Jugendstil verpflichteten Architekten wurde allerdings in der Zeit um 1900 durch einen jungen Studenten Otto Wagners erheblich gestört: Jan Kotěra (1871–1923), der zum eigentlichen Wegbereiter der tschechischen Moderne werden sollte.

Jan Kotěra, Wegbereiter der Moderne

Der in Brno geborene Kotěra hatte 1894–1897 an der Wiener Akademie der Bildenden Künste bei Otto Wagner sein Studium absolviert und mit Bravour abgeschlossen. 1897 erhielt er den Rom-Preis und ein Stipendium für Italien. 1898 kehrte er nach Prag zurück und trat als Professor für Architektur die Nachfolge von Friedrich (Bedřich) Ohmann an der Kunstgewerbeschule an.⁵ **[> Abb. 1.07]** Dort begann er sogleich die Theorien seines vormaligen Lehrers, zu dem er Zeit seines Lebens eine enge Freundschaft pflegen sollte, zu verbreiten. «La mission historique de Kotěra est en même temps glorieuse et ingrate: mission du précurseur, d’initiateur et de fondateur; tâche comparable à celle qui fut réservée à Berlage en Hollande, à Horta et van de Velde en Belgique, à Tony Garnier en France et O. Wagner en Autriche»,⁶ schrieb Karel Teige 1947 rückblickend zur Rolle Kotěras – wie wenn er seine eigene Position in den 1920er Jahren charakterisieren würde. Konservativ-national gesinnte Professoren an der Prager Technischen Universität begannen sodann, Kotěra als Abtrünnigen, ja gar als Verräter zu bezeichnen. Im *Architektonický obzor* [Architektonische Rundschau] erschienen regelmäßig Aufsätze gegen die moderne Architektur der Wagnerschule, die – quasi in Fortsetzung des Jugendstils – als von der zentralistischen Habsburgermacht aufoktroiert bezeichnet wurde. Nichtsdestotrotz setzte sich der Wiener Einfluss langsam durch; sei es in Form eines ornamental überladenen Jugendstils, wie ihn die oben genannten Architekten vertraten, oder in Form der fortgeschrittenen Theorien Otto Wagners.

Kotěra konnte sich rasch ins kulturelle Geschehen in Prag integrieren. Er pflegte enge Kontakte zur bedeutenden Künstlervereinigung Mánes, deren Vorsitzender er später werden sollte. Vor allem der Maler Jan Preisler und der Bildhauer Stanislav Sucharda – später ein enger Vertrauter Jan Kotěras – sowie der Kunstkritiker Karel B. Mádl bemühten sich in der bildenden Kunst um ein Anknüpfen an die literarische Moderne um den Literatur- und Kunstkritiker František Xaver Šalda, den Dichter Josef Svatopluk Machar und den Philosophen und späte-

ren Präsidenten der Ersten Tschechoslowakischen Republik, Tomáš G. Masaryk. 1897 kam es zur Gründung der Kunstzeitschrift *Volné směry* [Freie Richtungen], die in der Folge zum Diskussionspodium für neue Tendenzen in Kunst und Architektur wurde. Karel B. Mádl als Wortführer im Bereich der Architektur sah den Historismus in einer Sackgasse, forderte schon bald eine allgemeine architektonische Erneuerung und vertraute dabei auf die tschechischen Schüler Otto Wagners. Er war es dann auch, der Jan Kotěra als entscheidenden Neuerer willkommen hieß, ihn publizistisch einführte und in der Folge seine Ansichten unterstützte.⁷

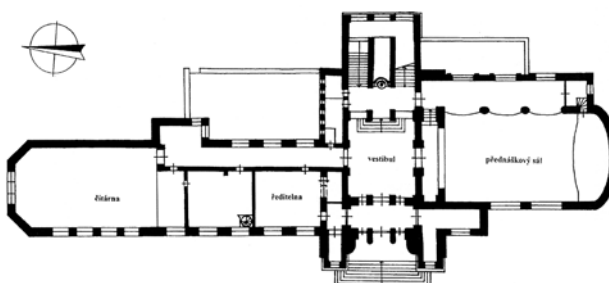
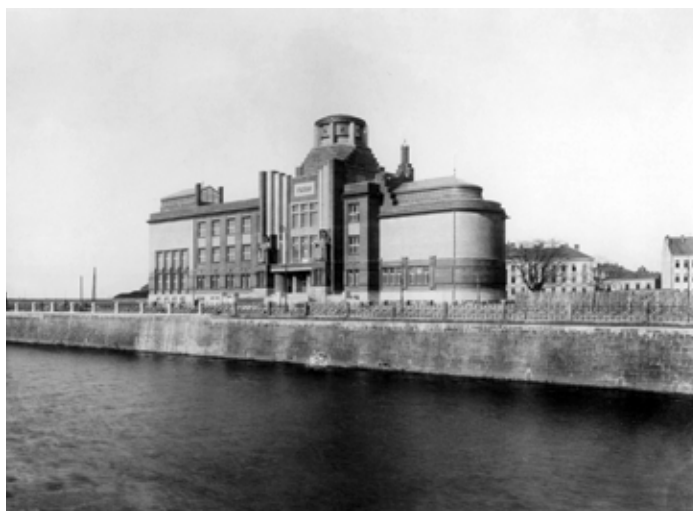
Jan Kotěra selbst formulierte seine theoretischen Grundsätze 1900 im Aufsatz «O novém umění» [Über die neue Kunst].⁸ Er wendet sich darin entschieden gegen die historistische Architektur, wirft ihr bloßes Kombinieren historischer Stile zur Erreichung eines gewünschten Eindrucks vor. Demgegenüber fordert er in Anlehnung an seinen Lehrer Otto Wagner eine Architektur, die sich nicht auf die Dekoration der Fassade beschränkt, sondern auf drei Grundlagen basieren sollte: «Zweck, Konstruktion und Ort sind sodann die treibende Kraft – die Form ihr Nachfolger.»⁹ Die wirtschaftliche und gesellschaftliche Entwicklung – neue Bauaufgaben wie Verwaltungsgebäude, Schulen oder Bahnhöfe – sowie neue technische Errungenschaften und Herstellungsprozesse sieht Kotěra als entscheidende Maßregler, die neue, ihnen adäquate Lösungen erfordern. Besonderen Wert legt er im Weiteren – wie vormals Gottfried Semper und zeitgleich Adolf Loos – auf Materialechtheit und wehrt sich klar gegen jegliche Art von Imitationen. Die fokussierte Authentizität in Ausdruck und Material klingt auch bei Kotěras Haltung gegenüber Dekoration und Ornament an. Deren Funktion sei sekundär und bestehe darin, «die klar konstruktiv ausgedrückten Bauvolumen zu gliedern und in ihrer Ausdruckskraft zu unterstützen.»¹⁰

Die hochgesteckten Ziele seines theoretischen Programms erreichten in Form von gebauter Architektur erst einige Zeit später ihren adäquaten Ausdruck. Die erste Schaffensperiode Jan Kotěras stand im Zeichen der Ablösung von der historistischen Formensprache, verwies auf den Einfluss des Jugendstils und zitierte Elemente aus der tschechischen Volkskunst. Beispiele hierfür sind das Geschäfts- und Mietshaus Peterka am Prager Wenzelsplatz (1899–1900, zusammen mit Vilém Thierhier), das Kotěras Orientierung an Otto Wagner nicht leugnen kann, der eigens für die große Auguste Rodin-Ausstellung von 1902 errichtete Mánes-Ausstellungspavillon (1902, abgebrochen 1917) sowie das an die tschechische Variante des Chalets erinnernde Haus Trmala im Prager Vorort Strašnice (1902–1903). Die innere Erschließung dieses Baus konzipierte Kotěra in Anlehnung an die englische Landhaus-Architektur über eine zentrale, zwei-



1.07 – Jan Kotěra, Selbstporträt, 1916. Holzschnitt.

| Aus: Novotný, *Jan Kotěra a jeho doba*, 1958



1.08, 09 – Jan Kotěra, Bezirksmuseum in Hradec Králové, 1907–1913. Ansicht; Grundriss.

| Archiv des Autors / Aus: Novotný, *Jan Kotěra a jeho doba*, 1958



1.10 – Jan Kotěra, Wasserturm, Prag 4-Michle, Baarova 1121/5, 1906–1907.

| Aus: Novotný, *Jan Kotěra a jeho doba*, 1958



1.11 – Jan Kotěra, Miets- und Geschäftshaus Urbánek (Mozartum), Prag 1-Nové Město, Jungmannova 748/30, 1912–1913.

| Aus: Novotný, *Jan Kotěra a jeho doba*, 1958



1.12 – Jan Kotěra, Haus Laichter, Prag 2-Vinohrady, Chopinova 1543/4, 1908–1909.

| Aus: Novotný, *Jan Kotěra a jeho doba*, 1958

geschossige Halle, die in der Folge zu einem der Markenzeichen seiner Villenbauten werden sollte – etwa bei der Villa für den Bildhauer Stanislav Sucharda in Prag (1905–1907). Den Höhepunkt von Kotěras Frühwerk bilden zweifelsohne das Volkshaus in Prostějov (1905–1907) sowie insbesondere das Bezirksmuseum in Hradec Králové (1907–1913), zwei Bauten, die gleichsam monolithisch aus der zeitgenössischen Architektur herausstechen [**Abb. 1.08, 09**].

Seine 1900 programmatisch geäußerte Forderung nach Konstruktivität und Zweckorientierung scheint Jan Kotěra zum ersten Mal bezeichnenderweise bei einem Industriebau vollumfänglich einzulösen. Der 1906–1907 entstandene Wasserturm im vierten Prager Stadtbezirk Michle bildet somit den Anfang der Bauten Jan Kotěras, die von einem neuen, umgewerteten Architekturverständnis zeugen [**Abb. 1.10**]. Ausgehend von der Auffassung des Gebäudes als «tektonischer Organismus» – wie dies der tschechische Wagner-Schüler Antonín Engel 1911 formulierte – sollten bewusst die tektonischen und konstruktiven Seiten des Baus in den Vordergrund gestellt werden. Umgesetzt am konkreten Bauwerk wurde dies mit einem ganzen Repertoire an Gesimsen, Lisenen und anderen architektonischen Gliederungselementen, die in streng geometrischer Form in Erscheinung traten.¹¹ Verifizierbar ist dies etwa am Haus Laichter (1908–1909) und dem Miets- und Geschäftshaus Urbánek (1912–1913), beide in Prag, wobei bei diesen Bauten zudem die Verwendung von Sichtbackstein ins Auge fällt [**Abb. 1.11, 12**]. Mit der betont asymmetrischen Gesamtanlage seines eigenen Wohnhauses in den Prager Weinbergen (1908–1909) löst Kotěra schließlich seinen Programmpunkt, der die Schaffung des architektonischen Raums vor jegliche Art von Formfragen stellt, auf eindrückliche Art und Weise ein. Das Haus ist nicht nur ein Schlüsselbau der tschechischen Moderne, sondern beherbergte gleichzeitig die Räumlichkeiten für Kotěras Architekturunterricht an der Prager Akademie.

Frühmoderne Weggefährten

Zu Kotěras bedeutendsten Schülern zählten Otakar Novotný (1880–1959) und Josef Gočár (1880–1945). Zusammen mit gleichaltrigen Kollegen – insbesondere Bohumil Hypšman (1878–1961) und Antonín Engel (1879–1958), jüngeren Mitstudenten Kotěras bei Otto Wagner in Wien – versuchten sie, die Vorgaben ihres Lehrers produktiv umzusetzen. 1908 gehörten Novotný und Gočár zudem zu den Gründern der Zeitschrift *Styl* [Der Stil], die fortan zum Publikationsorgan fortschrittlicher Tendenzen im Bauen werden sollte.

Novotnýs wichtigster Prager Bau aus jener Zeit ist das Gebäude für den Verleger Jan Štenc in Prag (1909–1911). Es ist ganz in Sichtbackstein gehalten. Traditionelle

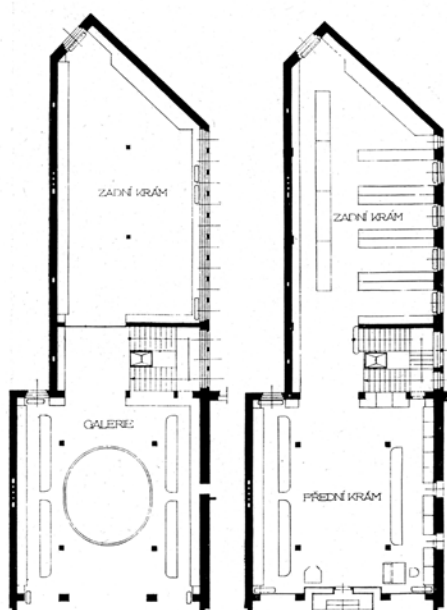
Gliederungselemente der Fassade fehlen praktisch vollständig, lediglich vor- und rückspringende Partien, einige Balkone sowie die regelmässige Anordnung der hochrechteckigen Fensteröffnungen gliedern und rhythmisieren die Fassaden.

Josef Gočár musste sich vorerst mit der Realisierung eigener Bauten in Prag noch gedulden; wohl vor allem aufgrund des provokanten Duktus seiner Projekte. 1909 etwa sorgte er mit seinem Wettbewerbsprojekt für die Erweiterung des Altstädter Rathauses für Aufsehen. Er präsentierte einen mächtigen Neubau in Form einer 90 Meter hohen, abgestuften und steil ansteigenden Pyramide, was nicht nur bei den wenig experimentierfreudigen Stadtvätern auf dezidierte Ablehnung stieß. Gočár stellte seine schöpferischen Fähigkeiten sodann außerhalb von Prag unter Beweis. 1909–1911 entstand nach seinen Plänen in der ostböhmischen Provinzstadt Jaroměř das Geschäftshaus Wenke [**Abb. 1.13, 14**]. Das auf einer schmalen und tiefen Parzelle errichtete Gebäude inszeniert überzeugend die neuen gestalterischen Freiheiten, die moderne Materialien und Konstruktionsmethoden boten. So verfügt es über großzügige, nicht unterteilte Verkaufsflächen und eine Curtain Wall, die erste im heimischen Kontext überhaupt.

Der Aufwind frühmoderner Tendenzen widerspiegelte sich auch auf institutioneller Ebene. 1910 gelang es Tomáš G. Masaryk, bei den Wiener Zentralbehörden die Gründung einer eigenen Architekturschule an der Prager Akademie der bildenden Künste auszuhandeln. Ihr erster Professor wurde 1911 Jan Kotěra, seinen vakant gewordenen Posten an der Kunstgewerbeschule übernahm der Slowene Josip Plečnik (1872–1957). Plečnik hatte 1895–1899 ebenfalls in der Meisterklasse Otto Wagners studiert und war bis 1911 als selbständiger Architekt in Wien tätig. Die Professur an der Prager Kunstgewerbeschule sollte er bis 1921 behalten. Danach amtierte er als ordentlicher Professor an der neu gegründeten Technischen Fakultät in Ljubljana, wo er eine Meisterschule nach dem Vorbild Otto Wagners betrieb. Plečniks Ruf nach Prag ging wohl auf die Initiative Masaryks zurück. Die beiden verband eine enge Freundschaft und Plečnik sollte dann auch nach 1920 für die architektonischen Eingriffe und Neugestaltungen auf der Prager Burg verantwortlich zeichnen.

Kubistisches Intermezzo

Zur gleichen Zeit, da sich die moderne Bewegung auch institutionell festigte, begannen junge tschechische Architekten, gegen die Theorien Jan Kotěras zu opponieren. Die führenden Kräfte dabei waren zwei Schüler Otto Wagners in Wien, Pavel Janák (1882–1956) und Josef Chochol (1880–1956), Kotěras eigener Schüler und Weggefährte Josef Gočár sowie Vlastislav Hofman (1884–1964). Haupttheoretiker der Gruppe war Pavel Janák. In



1.13, 14 – Josef Gočár, Geschäftshaus Wenke, Jaroměř, 1909–1910.
Ansicht; Grundrisse Galerie und Erdgeschoss.
| Aus: Gočár, 1958



1.15 – Josef Gočár, Geschäftshaus U Černé Matky Boží [Zur schwarzen Madonna], Prag 1-Staré město, Ovocný trh 569/19, 1911–1912.
| Aus: Wirth, Josef Gočár, 1930



1.16 – Josef Chochol, Mietshaus, Prag 2-Vyšehrad, Neklanova 98/30, 1913–1914.
| Aus: Švestka; Vlček, 1909–1925 *Kubismus in Prag*, 1991

1.17 – Von den Prager Kunstwerkstätten eingerichteter Raum im Österreichischen Pavillon an der Werkbundaussstellung in Köln, 1914. Möbel, Kronleuchter und Tischlampen nach Entwürfen von Josef Gočár, Wanddekor von František Kysela.
| Aus: Von Vegesack, *Tschechischer Kubismus. Architektur und Design 1910–1925*, 1991

seinen Schriften gelangte er zu einer fundamentalen Kritik der als zu utilitaristisch bezeichneten Auffassung moderner Architektur.¹² Sie sei «materialistisch, zu unpoe-tisch und irdisch flach» (Pavel Janák), orientiere sich zu sehr am Zweck, an der Konstruktion und an sozialen Fragen. Auch sei sie bisher zu wenig künstlerisch gewesen, ihre Formen unterlägen starren Schemen und ihre Flächen seien kahl und glatt. Nun gelte es, zur tatsächlichen Architektur vorzudringen, so wie dies bisher am ehesten der Wagnerschüler Josip Plečnik vorgeführt hatte. Aufgabe der Architekten sei es, mit «schöpferischer Energie» in die vorerst leblose Materie einzudringen und dynamische Formen aus ihr herauszuschälen. Architektur ist für Janák plastische Gestaltung geometrisch-dynamischer Massen, der Material und Konstruktion zu unterwerfen sind. Die Rede ist hier vom tschechischen Kubismus, wie er sich – einzigartig in Europa – in der Architektur manifestierte.

Die bedeutendsten kubistischen Bauten, die solchen Theorien folgten, stammten weniger von Janák selbst, sondern von seinen Mitstreitern Josef Gočár, Josef Chochol und Vlastislav Hofman: das Geschäftshaus U Černé Matky Boží [Zur schwarzen Madonna] in Prag (1911–1912) und das Kurhaus in Bohdaneč (1912–1913) von Josef Gočár; die Wohnhäuser unterhalb des Vyšehrad in Prag (1912–1914) von Josef Chochol; der Umbau des Hauses Fára in Pelhřimov (1913–1914) von Pavel Janák; die nur teilweise realisierte Friedhofsanlage in Prag-Ďáblice (1912–1914) von Vlastislav Hofman [► Abb. 1.15, 16].

Diese Bauten waren allerdings nur Teil einer weit breiteren Bewegung. Zu Beginn der 1910er Jahre versuchten vor allem in Prag ansässige Künstler und Architekten – zusammengeschlossen in der *Skupina výtvarných umělců* [Gruppe bildender Künstler] –, die gestalterische Innovation des analytischen Kubismus eines Pablo Picasso und Georges Braque auf alle Sparten des künstlerischen Schaffens zu übertragen.¹³ Zu den einflussreichsten Persönlichkeiten gehörten die Maler Bohumil Kubišta, Emil Filla und Josef Čapek, der Bildhauer Otto Gutfreund sowie die oben genannten Architekten, die auch Mobiliar, Kunsthandwerk und Textilien entwarfen. Der tschechische Kubismus sollte über die Charakteristiken eines neuen, modischen Ismus hinausgehen; er wurde vielmehr als neuer Stil aufgefasst und sollte universelle Züge haben.¹⁴ Damit gewann aber auch die insbesondere mit der *Arts and Crafts*-Bewegung und dem Jugendstil verbundene Vorstellung vom Gesamtkunstwerk neue Aktualität. Was sich vorerst auf theoretischer Ebene manifestierte, wurde dem interessierten Publikum spätestens mit der ersten Ausstellung der Skupina im Januar 1912 im Prager Repräsentationshaus vor Augen geführt: Es ging um eine umfassende Gestaltung aller Lebensbereiche. Malerei, Skulpturen, Architekturmodelle, Möbelstücke, kunst-

gewerbliche Gegenstände, alles eingebettet in eine entsprechende kubistische Ausstellungsarchitektur, wurden hier zu einem umfassenden visuellen Erlebnis synthetisiert [► Abb. 1.17].

Es erstaunt nicht, dass der tschechische Architektur-Kubismus bei den Verfechtern des Neuen Bauens auf wenig Verständnis stieß.¹⁵ Karel Teige bezeichnete ihn als zwar durchaus «originelles Phänomen», grundsätzlich aber war er – wie die Amsterdamer Schule – «ein Umweg von der logischen Entwicklung der modernen Architektur» und hatte deren Durchsetzung nur unnötig verzögert. Er taxierte die Arbeiten der Kubisten als «unreales Ästhetentum» und «astreinen Formalismus». Das kubistische Unverständnis der grundlegenden Prinzipien der Architektur musste zwangsweise zu einer «fantastischen Anarchie der Formen» führen, wie sie auch für die Architektur des deutschen Expressionismus, die Visionen Finsterlins und Bruno Tauts bezeichnend war. Im Bereich des Kunstgewerbes bezeichnete Teige die Bestrebungen der Kubisten als «chaotisches Spiel der Formen, appliziert auf irgendeine Lampe, einen unpraktischen Schrank, einen unbrauchbaren Schreibtisch oder einen Sessel, auf den man sich nicht setzen konnte, ohne die Gefahr umzukippen, auf eine Vase oder einen Pokal, die umkippten, wenn man sie berührte.» [► Abb. 1.18, 19] Mit Wehmut erinnerte er sich stattdessen an die «paradiesische Bequemlichkeit von amerikanischen Büroeinrichtungen, Pullmannwagen, englischen Klubsesseln und Prager Thonetstühlen, deren Loblied schon Adolf Loos gesungen hatte.»¹⁶

Ausdifferenzierungen des Kubismus

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Sommer 1914 hatte wesentlichen Einfluss auf die weitere Entwicklung des tschechischen Kubismus. Der Krieg reduzierte die Bautätigkeit in Böhmen und Mähren auf ein Minimum, unterbrach die kulturellen Beziehungen Prags zu Paris und anderen europäischen Kunstmetropolen und führte zur Einstellung wichtiger Kunstzeitschriften wie etwa des *Umělecký měsíčník* [Künstlerische Monatsschrift]. Auch wandelte sich die Ausrichtung des Publikums, das bisher die kubistischen Experimente unterstützt hatte. Ohnehin handelte es sich um eine kleine, kosmopolitisch orientierte Kulturelite. Aber auch diese begann nunmehr unter dem Eindruck der Ereignisse statt Modernität und Originalität vielmehr jene kulturellen Erzeugnisse zu bevorzugen, die ihr spezifisch tschechisch oder gar national vorkamen. Letztlich mussten wichtige Protagonisten des Kubismus wie Gočár, Janák und Chochol als Soldaten in die k. und k.-Armee einrücken.

Nichtsdestotrotz kam der Kubismus nicht völlig zum Erliegen. Nach der Auflösung der Skupina výtvarných umělců zu Beginn des Kriegs begannen sich

Ein «chaotisches Spiel der Formen» (Karel Teige):
Möbel des Kubismus.



1.18 – Pavel Janák, Stuhl, 1911–1912. Braun gebeizte Eiche.



1.19 – Josef Gočár, Vitrine, 1912–1913. Dunkelrot gebeizte Eiche, furniert, innen Mahagoni.

| Beide: UPM. Aus: Von Vegesack, *Tschechischer Kubismus. Architektur und Design 1910–1925*, 1991

Gočár und Janák in den beiden Prager Kunsthandwerkbetrieben *Pražské umělecké dílny* [Prager Kunstwerkstätten] und *Artěl* zu engagieren, die sich auf die Herstellung kubistischen Mobiliars und exklusiver Kunsthandwerkobjekte spezialisiert hatten. Aufgrund der fortwährend kritischen Haltung des Publikums gegenüber den Extravaganzen des Kubismus begannen Gočár und Janák ihre bisherigen Maximen zu ändern. So zeigen etwa die Gebäudefassaden auf Janáks Skizzen und Zeichnungen aus den Jahren 1914–1916 unterschiedlich geschichtete, farbige Rechteckformen. Auch die Möbelentwürfe von Janák und Gočár aus jener Zeit waren auf einmal mit runden, kreis- und halbkreisförmigen Elementen überzogen. Es kam so gewissermaßen zur Rehabilitierung des der einst strikt abgelehnten Ornaments. Nunmehr sollte es als Hilfsmittel dienen, um mit dem Publikum besser in Kontakt zu treten und gleichzeitig den Gegenständen und Bauten einen nationalen und volkstümlichen Charakter zu verleihen. Den Bestrebungen Janáks und Gočárs schloss sich Rudolf Stockar (1886–1957) an, Vorsitzender der Genossenschaft Artěl. Er konnte 1916 zusammen mit František Kysela ein Süßwarengeschäft im Geschäftshaus Ligna am Prager Wenzelsplatz umbauen und erntete sogleich Lob aus den eigenen Reihen. Von zentraler Bedeutung bei dieser neuen Richtung des Kubismus war die Farbe. Pavel Janák wusste in der damaligen Architektur einen «gesunden Sinn für starke, satte Farben» zu beobachten, insbesondere für Gelb und Rot – Farben, die angeblich dem nationalen Temperament der Tschechen entsprächen und in Einklang stünden mit dem alten Prag aus der Zeit des Barock und des Empire. Diese Art der nationalen Einfärbung des Kubismus mündete nach der Gründung der Tschechoslowakei 1918 in den sogenannten Rondokubismus, dessen originellste Bauten von Josef Gočár stammen.

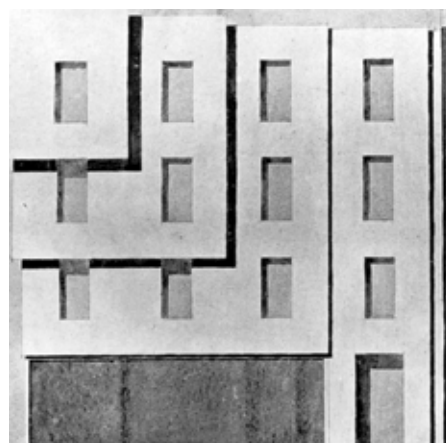
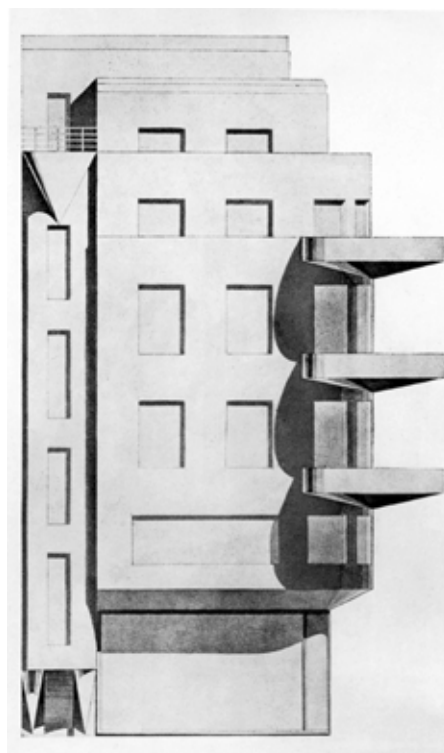
Um 1914 entwickelte auch Vlastislav Hofman seine Architektur weiter. Obwohl sich in seinen Projekten ein gewisser Hang zur Massivität und Monumentalität abzeichnete, blieb er doch stets dem ursprünglichen Formenrepertoire des kristallinen Kubismus treu und wandte sich gegen die ornamentalen Architektur-Deformationen eines Janák und Gočár. Allerdings begann auch Hofman die nationale Komponente zu beschäftigen. Inspirationsquellen fand er etwa in der gotischen Formenvielfalt der Kirchen aus der Zeit der Hussiten.¹⁷

Am weitesten von Janáks und Gočárs Bestrebungen um einen neuen, nationalen Stil in der Architektur distanzierte sich Josef Chochol. Mag auch sein Mietshaus in der Neklanova in Prag-Výšehrad (1913–1914) zu den herausragendsten Beispielen des tschechischen Kubismus gehören, Chochol nahm stets eine kritische Haltung gegenüber den Theorien und Gestaltungsmethoden dieser Strömung ein. So verurteilte er etwa den Hang zum

Ornamentalen, der freilich auch seinen eigenen kubistischen Werken anhaftete: «Alle möglichen Ornamentchen und Details» beeinträchtigten nämlich «die Klarheit und Präzision eines modernen Werks», schrieb er in einer Studie von 1913.¹⁸ Chochols fortwährende Bemühungen, die Widersprüche zwischen Theorie und Praxis zu überwinden, führten ihn zu einer radikalen Reduktion des kubistischen Formenrepertoires. Auf den ab etwa 1914 entstandenen Zeichnungen Chochols sind die charakteristischen, ineinander übergreifenden kristallinen Formen völlig verschwunden [» Abb. 1.20, 21]. Überhaupt existiert auch die schräge Linie nicht mehr – jene Komponente, die nach den Theorien Pavel Janáks wie keine andere die schöpferische Kraft des Gestalters versinnbildlicht. Chochol komponiert seine Fassaden nun aus wenigen, scheibenartigen Elementen in Rechteckform, die er übereinander anordnet und durch Schlagschatten voneinander absetzt. Wirken die ersten dieser Kompositionen noch sehr rudimentär, so entstehen später komplexe Fassadenabwicklungen, deren räumliche Wirkung auf einen ausdifferenzierten Spiel zwischen vor- und zurückspringenden Teilen beruht. Rostislav Švácha hat vor dem Hintergrund dieser Entwicklung auf zwei mögliche Einflussfaktoren hingewiesen.¹⁹ Zum einen hatte in der Malerei der synthetische Kubismus ein neues Interesse am Gegenstand entwickelt, was sich im tschechischen Kontext gerade in den Jahren 1913–1914 in den Bildern eines Josef Čapek oder Emil Filla zu widerspiegeln begann. Zum anderen könnte die strenge und sachliche Architektur von Industriebauten – wie sie in den hochindustrialisierten böhmischen Kronländern zu Hauf vorhanden waren – als Inspiration gewirkt haben. Dem latenten Interesse der Architektenschaft an dieser Art von Zweckbauten kam 1913 die von Chochol mitherausgegebene Zeitschrift *Styl* mit einer Sondernummer entgegen. Chochol selbst fertigte in den 1910er Jahren zahlreiche Skizzen und Studien von Industriebauten an. Wie relevant auch immer diesen Inspirationsquellen für das Werk von Chochol gewesen sein mögen: Gegen Ende der 1910er Jahre verabschiedete sich der Architekt endgültig von der subjektiven Zerlegung der Gegenstände, wie sie im analytischen – und architektonischen – Kubismus praktiziert wurde, und gelangte sozusagen zu einem Kubismus der «objektiven» Gegenstände. Wie Rostislav Švácha treffend festgehalten hat,²⁰ praktizierte er also ein ähnliches «rappel à l'ordre», für das zur gleichen Zeit in Paris Charles-Édouard Jeanneret und Amédée Ozenfant die Bezeichnung Purismus verwendeten.

Neue Formen für einen neuen Staat

Den Bestrebungen Gočárs und Janáks, die Architektur des Kubismus in Richtung eines «nationalen» Ausdrucksmediums weiterzuentwickeln, schlossen sich nach



1.20, 21 – Josef Chochol, Entwurf für ein Eckhaus, 1914; Fassadenstudie, 1914.

| Aus: Švestka; Vlček, 1909–1925 *Kubismus in Prag*, 1991 / Aus: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924

1.22 – Pavel Janák, Krematorium, Pardubice, Pod břízkami 990, 1921–1923.

| Aus: Von Vegesack, *Tschechischer Kubismus. Architektur und Design 1910–1925*, 1991



1.23 – Josef Gočár, Bank der tschecho-slowakischen Legionen, Prag 1-Nové Město, Na poříčí 1046/24, 1921–1923.

| Aus: Gočár, 1958



1.24 – Pavel Janák, Josef Zasche, Büro- und Geschäftshaus Riunione Adriatica, Prag 1-Nové Město, Jungmannova 36/31, 1922–1925. Ansicht vom Jungmannplatz.

Foto 1930er Jahre.
| Foto: Karel Plicka. Aus: Plicka, Karel, *Prague en images / in Photographs*, Prague: Artia, 1953



1.25, 26 – Rondokubistische Möbel: Bücherschrank und Fauteuil von Josef Gočár, 1922. Schwarz gebeizte Eiche, Esche, mattiertes Glas bzw. dunkel gebeizte Eiche, Esche, Leder.

| UPM / MGB. Beide aus: Švestka; Vlček, *1909–1925 Kubismus in Prag*, 1991

1918 zahlreiche Architekten und Gestalter aus der Generation Jan Kotěras an, unter ihnen Rudolf Hrabě, Oldřich Liska, Otakar Novotný, Rudolf Stockar oder Jaroslav Vondrák. In die gleiche Richtung zielten zudem die Ideen des slowakischen Architekten und Wagner-schülers Dušan Jurkovič (1868–1947), der nationale Identität durch die Anlehnung an traditionelle ländliche Bauformen schaffen wollte. Ihnen allen ging es darum, einen spezifisch «tschechischen» Ausdruck in ihre Bauten widerzuspiegeln. Einen großen Einfluss auf diesen Kreis hatte der Kunsthistoriker Václav Vilém Štěch, der in seinen während der Kriegszeit entstandenen Aufsätzen bereits im 19. Jahrhundert als wesentliche Merkmale der tschechischen Kultur die Lobpreisung der Tugenden des einfachen Landvolks und einen ausgeprägten Hang zur Ornamentalisierung im künstlerischen Ausdruck auszumachen wusste. Die nunmehrige Anreicherung des kubistischen Formenrepertoires durch Motive aus der tschechischen und slowakischen Volkskunst schien genau diesem Paradigma zu entsprechen. Zudem muss der Rückgriff auf nationale Identifikationsmuster vor dem Hintergrund der labilen wirtschaftlichen und innenpolitischen Lage nach dem Ersten Weltkrieg gesehen werden. Die Fassaden wurden mit unterschiedlichsten, vor allem in roten und gelben Farbtönen polychrom gefassten Kreis- und Halbkreisformen, abgesetzten Feldern und Rahmen, mäandrierenden Gesimsen und vorspringende Absätzen dekoriert und in plastische Formlandschaften verwandelt. Dass der Rondokubismus – oder Nationalstil – in erster Linie ein architektonisches Formproblem war, bestätigen die beiden dem Kreis um Gočár und Janák nahestehenden Kunsthistoriker Antonín Matějček und Zdeněk Wirth. Sie hielten fest, dass diese Art Architektur «wiederum die Baumasse der Fantasie unterordnet und aus der Fassade und dem Raum einen plastischen Körper formt», der durch die Polychromie der Fassaden in seiner Ausdruckskraft noch gesteigert wird.²¹ Was dabei vernachlässigt wurde, war – wie schon beim Kubismus an sich – der Innenraum der Gebäude. Im Rahmen des Rondokubismus konzentrierte man sich in erster Linie auf farbig ausgemalte und mit pseudofolkloralem Mobiliar bestückte Räume; Bemühungen um eine Reform der inneren Disposition der Gebäude oder gar ihrer Grundrisse waren in diesem Zusammenhang kein Thema.

Eines der ersten realisierten Gebäude im neuen «Nationalstil» war der Tschechoslowakische Pavillon an der Internationalen Ausstellung in Lyon 1919 von Josef Gočár. War diesem Bau aufgrund seiner Konstruktion aus Holz ein kurzes Leben beschieden, so schuf Gočár wenig später ein Gebäude, das als der rondokubistische Bau schlechthin gelten darf, die Bank der tschechoslowakischen Legionen in der Prager Neustadt (1921–1923). Bedeutendste Bauten von Janák aus dieser Zeit sind das

Krematorium in Pardubice (1921–1923) und das wenig später entstandene Büro- und Geschäftshaus der Riunione Adriatica di Sicurtà in der Prager Jungmannova-Straße (1922–1925) [► Abb. 1.22–24]. Letzteres stieß bereits auf harsche Kritik der jüngsten Architektengeneration. Jaromír Krejcar etwa hielt 1923 fest, dass die zeitgenössischen Arbeiten Janáks «im Historismus, im flachen nationalen Traditionalismus und Eklektizismus versinken», während in den Werken Gočárs die Ornamentierung nur eine «gesunde plastische Kraft» verdeckte, die erst langsam an die Oberfläche gelangt.²²

Der Rondokubismus war letztlich nichts anderes als eine Mischung verschiedener stilistischer Ausdrucksformen. Mit seinem ausgeprägten Hang zu Dekor, Monumentalität und Überschwang der Formen – insbesondere auch bezeichnend für die kunstgewerblichen Arbeiten und die Möbel – kann er durchaus als «originale tschechische Spielart des Art Déco» (Rostislav Švácha) bezeichnet werden. Weniger diplomatisch drückte sich da Karel Teige in seiner Übersichtsdarstellung zur tschechischen Architektur von 1930 aus. Er schreibt von «pseudomoderner Dekorationsarchitektur», die sich durch «Schwerfälligkeit und Überfülltheit» auszeichne und in Bezug auf das spätkubistische Innenraumdesign hält er fest, dass die entsprechenden Möbelstücke «eher Grabmäler denn Schränke oder Kredenzen» seien [► Abb. 1.25, 26]. Seine Polemik gipfelt in der Feststellung, dass der Kubismus in Architektur und Kunstgewerbe einen «Verrat an der modernen internationalen Zivilisation» begangen habe.²³

Der Künstlerbund Devětsil 1920–1930 – das Zentrum der tschechischen Avantgarde

Zu einer Belebung – oder besser Aufmischung – des kulturellen Geschehens in Prag kam es im Herbst 1920. Am 5. Oktober gründeten junge Kunst- und Kulturaktivisten unter der ideellen Leitung von Karel Teige eine neue Vereinigung, den *Umělecký svaz Devětsil* [Künstlerbund Devětsil].²⁴ Das Gründungsmeeting fand – wie konnte es im Zentrum Mitteleuropas anders sein – in einem Kaffeehaus statt. Nicht in irgendeinem, sondern im bekannten Kaffeehaus Union an der Národní třída – der «Unionka», wie sie gemeinhin genannt wurde. Im Laufe der 1920er Jahre sollten sich mehr als 60 Schriftsteller, Architekten, Maler, Fotografen, Schauspieler, Musiker, Kritiker und Publizisten in dieser locker gefügten Künstlervereinigung zusammenfinden und den Kern der Avantgardebewegung in der Tschechoslowakei bilden.²⁵ Die wechselnde Mitgliedschaft reflektierte dabei die während ihres Bestehens mehrmals geänderte Ausrichtung der Gruppe, wobei die unterschiedlichen Phasen der Devětsil-Aktivitäten stets durch die sich dynamisch entwickelnden Theorien von Karel Teige bestimmt waren.



1.27 – Jaroslav Seifert, *Město v slzách* [Stadt in Tränen], 2. Aufl., 1923. Gestaltung des Umschlags, Grafik: Karel Teige.
| Privatsammlung



1.28 – Adolf Hoffmeister, *Anděl nad vodami* [Engel über den Wassern], 1922. Öl auf Leinwand.
| Oblastní galerie v Liberci. Aus: Lahoda et al., *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938*, 1998



1.29 – Karel Teige, *Odjezd na Kytheru* [Abreise nach Kythera], Bildgedicht, 1923–1924.
| GHMP. Aus: Lahoda et al., *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938*, 1998

Zur Devětsil-Gruppe gehörten u.a. folgende Kulturschaffenden: die Schriftsteller Konstantin Biebl, František Halas, Vítězslav Nezval, Jaroslav Seifert (der 1984 – in der westlichen Welt fast gänzlich unbekannt – den Nobelpreis für Literatur erhielt), Karel Schulz, Vladislav Vančura und Jiří Wolker; die Maler František Muzika, Otakar Mrkvička, Josef Šíma (der ab 1921 in Paris wohnte), Jindřich Štyrský und Toyen (Marie Čermínová); der Karikaturist und Essayist Adolf Hoffmeister; der Linguist Roman Jakobson; die Komponisten Jaroslav Ježek und Mirsolav Ponc; der Fotograf Jaroslav Rössler; die Theatertheoretiker Jiří Frejka und Jindřich Honzl; die Schauspieler Jiří Voskovec und Jan Werich; der Lichtkünstler Zdeněk Pešánek; der marxistische Kritiker Bedřich Václavěk; die Architekten František M. Černý, Josef Chochol, Bedřich Feuerstein, Jan Gillar, Josef Havlíček, Karel Honzík, Jaromír Krejcar, Evžen Linhart und Vít Obrtel; letztlich der Theoretiker, Grafiker, Maler und Wortführer der Gruppe Karel Teige.

Magische Idyllen

Die Frühphase der Gruppe (1920–1922) stand im Zeichen der sogenannten Neuen proletarischen Kunst. Beeinflusst von den revolutionären Ereignissen in Russland wählte man sich mit viel Pathos und jugendlichem Elan am Anfang eines neuen Zeitalters. Man distanzierte sich radikal von allen Entwicklungen der Vorkriegszeit, die als bürgerlich-kapitalistisch interpretiert und für die Kriegskatastrophe verantwortlich gemacht wurden. Auch von den bisherigen Kunst-Ismen wollte man nichts wissen; gerade diejenigen Kunstwerke, die die moderne Technikzivilisation zu ihrer Inspirationsquelle machten, zielten an den Interessen des Volks vorbei und seien am ehesten etwas «für den amerikanischen Ingenieur und Fabrikanten».²⁶ Karel Teige entwickelte seine Vorstellungen der Neuen proletarischen Kunst, die Wesenszüge der Primitiven Kunst, der Naiven Malerei und des Symbolismus in sich synthetisierte und im Sinne eines «gesunden, kernigen Realismus» mit «formaler Klarheit» den Wünschen des «kollektiv gesinnten Proletariats» entsprechen sollte.²⁷ Vor Augen hatte Teige wohl eine Art Rückkehr ins Paradies, wo «neue Landschaften mit hohen, ranken Bäumen und Palmen, mit wunderbarer Vegetation, Wolken, Geisiren und Wasserfällen und mit berausenden Ausblicken»²⁸ den von Fabrikarbeit und Stadtluft ruinerten Proletariern Erholung bieten würden [**Abb. 1.27, 28**]. Die radikale Abkehr von einer «Welt des Industrialismus und der Technik, der Zivilisation, der Fabriken, Transatlantikschniffe und Flugzeuge»²⁹ sollte vorerst in eine Sackgasse führen. Das Ende der ersten Phase des Devětsil – für die Bezeichnungen wie «poetischer Naivismus» oder «magischer Realismus» treffend wären – wurde im Sommer 1922 eingeleitet. Vom 18. Juni bis 12. Juli

1922 besuchte Karel Teige zum ersten Mal Paris. Er traf dort – teilweise auf Vermittlung von Josef Šíma – mit zahlreichen Künstlern, Literaten und Architekten zusammen, unter ihnen Ivan Goll, Michail Larionov, Ossip Zadkine, Man Ray, Constantin Brancusi, Jacques Lipchitz, Fernand Léger, Albert Gleizes, Amédée Ozenfant und Charles-Édouard Jeanneret/Le Corbusier. Der direkte Kontakt mit dem pulsierenden Kulturleben in Paris führte bei Teige zu einer Revision der bisherigen Konzepte. Die im Rahmen der Neuen proletarischen Kunst verurteilten Kunstströmungen wurden unter einem neuen Licht gesehen und einer differenzierten Analyse unterzogen. So entdeckte Teige bei Léonce Rosenberg den Kubismus wieder, interessierte sich für «Negerplastiken» und das Vermächtnis der Impressionisten.³⁰ In erster Linie aber trug er Material zusammen für zwei geplante Publikationen der Devětsil-Gruppe. Definitiv verabschiedet wurde die Neue proletarische Kunst dann mit der *1. jarní výstava* [1. Frühlingsausstellung] im Mai 1922 in Prag und der ersten der beiden Publikationen, dem im Dezember 1922 publizierten *Revoluční sborník Devětsil* [Revolutionärer Almanach Devětsil].³¹

Die moderne Welt als Inspiration

In der Folge begann sich die Gruppe den Zentren der internationalen Avantgarde zu öffnen. Die Entdeckung von Purismus und Konstruktivismus, von neuen Ausdrucksformen in der Kunst wie Film und Fotografie, aber auch von Produkten der modernen Technikkultur führten zu einer kulturellen Neuausrichtung des Devětsil, was mit der zu Beginn des Jahres 1923 erschienenen Manifestschrift *Život. Sborník nové krásy* [Das Leben. Almanach der neuen Schönheiten] besiegelt wurde. Als Folge davon verließen zahlreiche Literaten und Maler aus der ersten proletarischen Phase die Gruppe. Gleichzeitig stießen viele neue Mitglieder zur Gruppe, unter ihnen mehrere Architekten: Bedřich Feuerstein und Jaromír Krejcar sowie Karel Honzík, Vít Obrtel, Jaroslav Fragner und Evžen Linhart, die sogenannte *Puristická čtyřka* [Puristische Vier]. Die Architekten gründeten 1924 ARDEV als Architektursektion des Devětsil. Bereits 1923 entstand in der mährischen Hauptstadt Brno eine Devětsil-Filiale. Neben der zunehmenden Vernetzung mit der internationalen Avantgarde – Bauhaus, De Stijl, sowjetischer Konstruktivismus – bemühte man sich auch um mehr Publizität im eigenen Land. 1923 wurde unter der Redaktion von Jaromír Krejcar, Jaroslav Seifert und Karel Teige die Zeitschrift *Disk* lanciert, von der allerdings nur zwei Nummern erschienen. Erfolgreicher war die zweite Ausstellung des Devětsil, der *Bazar moderního umění* [Basar der modernen Kunst], eine von der Berliner Dadamesse inspirierte Schau, die am 4. November 1923 im Künstlerhaus in Prag eröffnet wurde.

Konstruktivismus und Poetismus

Die weiteren Aktivitäten der Gruppe sollten sodann im Zeichen des von Karel Teige entwickelten theoretischen Modells aus Konstruktivismus und Poetismus stehen. Teige integrierte darin alle künstlerisch-gestalterischen Sparten, je nach deren Wesen und Ausrichtung. Architektur und Typografie gehörten als mathematisch-rationale Bereiche zum Konstruktivismus, Literatur und Malerei formten die Basis des Poetismus, dessen Kunst «leger, ausgelassen, fanatisch, verspielt, unheroisch, erotisch» sein sollte, wie Teige in seinem Manifest «Poetismus» von 1924 festhält. Während der Konstruktivismus also die materielle Grundlage des modernen Lebens sicherstellt, ist der Poetismus nicht nur dessen Gegensatz, sondern auch dessen unentbehrliche Ergänzung. Er ist sozusagen «die Krönung des Lebens, [...] nichts als lyrisch-plastische Erregung vor dem Schauspiel des modernen Lebens». Dieses hatte mittlerweile auch Prag erreicht. Die Atmosphäre in der jungen Hauptstadt war euphorisch und nervös: «Die Nächte waren kurz und bunt, lang zogen sich die Morgen um die Kaffeetassen. Poesie und Revolution, diese <zwei schönsten Sachen nach der Liebe>, durften in Prag nicht einschlafen. Der Staat, munter und jung, hielt die Stadt aufgeputzt. In der Moldau wurde gefischt und gebadet, auf der Burg Hradšchin flatterte die frische Präsidentenfahne mit der verhängnisvollen Parole: <Wahrheit obsiegt>.»³² [► Abb. 1.01] Charakteristische Ausdrucksmittel des Poetismus waren die visuelle Poesie und insbesondere die Bildgedichte, Collagen und Fotomontagen, die nach Teige das traditionelle Wandbild und die herkömmliche Literatur in sich vereinen und damit ersetzen sollten [► Abb. 1.29].

Artifizialismus, Befreites Theater und kinetische Kunst

1926 begannen die Maler Jindřich Štyrský und Toyen (Marie Čermínová) biomorphe Objekte in ihre Bilder zu integrieren. Es entstanden autonome Kompositionen aus Farben und Formen, lyrische Abstraktionen, die im Betrachter bisher ungeahnte Bilder und Vorstellungen evozieren sollten. Štyrský und Toyen nannten ihre Malerei Artifizialismus, eine Strömung, die später in den Surrealismus münden sollte [► Abb. 1.30]. Ebenfalls 1926 wurde unter der Initiative von Jiří Frejka und Jindřich Honzl das *Osvobozené divadlo* [Befreites Theater] ins Leben gerufen. Inspiriert von den Sowjetrussen Mejerchold und Tairov war es jener Ort, wo Konstruktivismus und Poetismus auf engstem Raum zusammenspielen konnten. Inszeniert wurden Bühnenstücke, Balletts und lyrische Bühnendichtungen von Devětsil-Autoren [► Abb. 1.31]. Bereits seit 1922 experimentierte Zdeněk Pešánek mit kinetischer Kunst. Gegen Ende des Jahrzehnts konnte er ein Farbklavier, kinetische Lichtfontänen und Lichtskulpturen verwirklichen, von denen eine 1930 auf dem



1.30 – Toyen (Marie Čermínová), *Fjordy*, 1928.
Öl auf Leinwand.
| NG. Aus: Lahoda et al., *Dějiny českého výtvarného umění* (IV/2) 1890/1938, 1998



1.31 – Inszenierung von Jean Cocteau's *Orpheus* im *Osvobozené divadlo* [Befreites Theater] in Prag, 1928. Bühnenbild: Jindřich Štyrský.
| Aus: Lahoda et al., *Dějiny českého výtvarného umění* (IV/2) 1890/1938, 1998



1.32 – Jaroslav Fragner, Entwurf für ein Wohnhaus, 1923–1924.
| Aus: *Stavba*, Jg. 4, 1925–1926

Gebäude der Edison-Trafostation im Prager Stadtzentrum installiert wurde. Die dritte Devětsil-Ausstellung fand 1926 wiederum im Prager Künstlerhaus statt. Die größten Abteilungen bildeten die Architektur mit zahlreichen Projekten und Modellen sowie das Befreite Theater mit Bühnenbildern, Kostümen, Fotos und Postern [**Abb. 1.32**]. Während die Malerei nur spärlich vertreten war – Štyrský und Toyen hielten sich gerade in Paris auf –, konnte man umso mehr Bildgedichte, Collagen, Fotografien und Buchgestaltungen bewundern.

Differenzen und Auflösung

Gegen Ende der 1920er Jahre begann die Devětsil-Gruppe ihre führende Rolle in der tschechischen Kulturlandschaft zu verlieren. Die über Jahre funktionierende «Einheit in der Vielfalt» wurde immer heterogener. Die Polarisierung der Architektenschaft durch Teiges Dogma einer Verwissenschaftlichung der Architektur, die Umwandlung des Befreiten Theaters von einer Bühne der Devětsil-Artisten in ein Revue-Theater unter Voskovec & Werich unterstützten diese Entwicklung. Letztlich waren es Auseinandersetzungen über die politische Ausrichtung von Kultur und Kunst, die die Gruppe spalteten. Gerade das Verhältnis zur Kommunistischen Partei war äußerst ambivalent. Zwar fühlten sich mehr oder minder alle Devětsil-Künstler als «Kommunisten», bei Entscheidungsfragen zwischen Parteidisziplin und Individualität, Linientreue und künstlerischer Freiheit schieden sich dann allerdings die Geister. Es erstaunt nicht, dass die Hauptverfechter der kommunistischen Kunst- und Kulturideologie den Poetismus retrospektiv als «bourgeois Vergnügen» (Julius Fučík) oder als «Frucht des Spätkapitalismus» (Bedřich Václavěk) bezeichneten.

Eine offizielle Auflösung der Devětsil-Gruppe gab es letztlich nie; spätestens mit der letzten Nummer der Zeitschrift *ReD* zu Beginn des Jahres 1931 endeten jedoch die Aktivitäten des Devětsil. Karel Teige hatte zudem bereits 1929 die *Levá fronta* [Linksfront] initiiert, die er als Neuzusammenschluss der tschechischen Avantgarde betrachtete und die unter veränderten Vorzeichen an die Tätigkeit des Devětsil anknüpfen sollte.

Karel Teige

Geistiger und organisatorischer Kopf der Devětsil-Gruppe war Karel Teige (1900–1951), die wohl schillerndste Persönlichkeit der tschechischen Avantgarde.³³ [**Abb. 1.33**] Sein Engagement – er verfasste die ersten manifestartigen Schriften, schuf den theoretischen Rahmen für die künstlerische und ideologische Ausrichtung des Devětsil und bemühte sich früh um internationale Kontakte – trug schon zu diesem Zeitpunkt die Züge seines späteren Selbstverständnisses als Botschafter und Repräsentant der tschechoslowakischen Moderne oder sogar, wie Simone

Hain es in Bezug auf Teiges Aktivitäten in den 1930er Jahren ausgedrückt hat, als «critical controlling instance and motor of the European avant-garde.»³⁴ Befasst man sich eingehender mit Teige, dann wird auch Rostislav Švácha vorerst etwas gewagt scheinende Würdigung Teiges durchaus plausibel: «Perhaps only the German Adolf Behne and the Swiss Sigfried Giedion were, on the wider international scale, figures of a comparable format.»³⁵ In die gleiche Richtung zielt auch Jean-Louis Cohens Einschätzung Teiges als «one of the most attractive personalities in the history of European modernism.»³⁶

Teiges Aktivitäten waren bereits in seiner Jugend von äußerster Vielfalt geprägt. Während seiner Gymnasialzeit begann er zu schreiben, gab zusammen mit Klassenkollegen eine Studentenzeitung heraus und wollte zu jenem Zeitpunkt eigentlich Maler werden. Er beteiligte sich mit seinen kubistisch-expressionistischen Zeichnungen und Bildern bei mehreren Ausstellungen, 1917 wurde gar eine Zeichnung in der Berliner Zeitschrift *Die Aktion* veröffentlicht. 1919 begann er an der Prager Karlsuniversität Kunstgeschichte zu studieren. Bereits zu jener Zeit publizierte er regelmäßig über Kunst und Literatur und hatte offenbar eine derart führende Rolle innerhalb der jüngsten Generation, dass er nach der Gründung der Devětsil-Gruppe im Oktober 1920 sogleich deren Sprecher wurde.

Zwischen 1920 und seinem frühen Tod 1951 entwickelte Teige eine intellektuelle Biografie mit universalistischen Zügen. Er war Publizist und Kritiker, Grafikdesigner und Künstler, Organisator und Aktivist. Jean-Louis Cohen spricht von der fast perfekten Verkörperung eines *passeur*: eines Vermittlers von Ideen und Formen – zwischen Kunst und Literatur, zwischen Architektur und Politik, zwischen technologischem Fortschritt und visueller Erfindung.³⁷ Als Publizist verfasste Teige zahllose Aufsätze, Manifeste und Kritiken zu allen Sparten des kulturellen Schaffens, entwickelte Mitte der 1920er Jahre sein polares Denkmodell aus Konstruktivismus und Poetismus, begann gegen Ende des Jahrzehnts seine Vorstellungen von Architektur als Wissenschaft zu verfechten und später eine vom Marxismus ausgehende Kultur- und Kunstsoziologie aufzubauen. Ab 1928 führte er eine mittlerweile legendär gewordene Polemik mit Le Corbusier, in der sich fundamental divergierende Haltungen innerhalb der moderneren Bewegung widerspiegeln. Teige verstand seine Theorien und Denkmodelle stets in einem gesellschaftlichen Kontext. Organisationen, Gruppierungen und persönliche Netzwerke sollten es ihm ermöglichen, seine Postulate als öffentliches Anliegen zu thematisieren und somit zur Vergesellschaftung von Theorie und kulturellem Diskurs beizutragen. So war Teige während der 1920er Jahre der theoretische Kopf und Organisator der Devětsil-Gruppe. 1929 gehörte er zu den Initia-



1.33 – Karel Teige. Foto um 1927.

| PnP

toren der *Levá fronta* [Linksfront]. Sie entstand vor dem Hintergrund einer Radikalisierung der linksintellektuellen Szene und wurde von Teige als Nachfolgeorganisation des Devětsil verstanden. Im Herbst 1932 war Teige Mitorganisator des *Sjezd levých architektů* [Kongress der Linksarchitekten], als dessen Folge der *Svaz socialistických architektů* [Bund sozialistischer Architekten] entstand. Unmittelbar nach ihrer Gründung 1934 schloss sich Teige der Prager Surrealistischen Gruppe an. Zu diesem Zeitpunkt wurde seine Haltung gegenüber der KSČ, der Kommunistischen Partei der Tschechoslowakei, immer kritischer. Er gehörte zu denjenigen, die die Moskauer Schauprozesse Ende der 1930er Jahre scharf verurteilten; eine Haltung, die nach dem kommunistischen Umsturz im Februar 1948 nicht vergessen war. Teige sah sich einer Hetzkampagne ausgesetzt, er wurde – zusammen mit anderen kritischen Linksintellektuellen – als Trotzkist und reaktionärer Kosmopolit bezeichnet. Am 1. Oktober 1951 erlag er – wie offiziell kommuniziert wurde – einem Herzinfarkt.

Eine wesentliche Rolle bei der Verbreitung der Theorien, Konzepte und Werke der Avantgarde spielten Zeitschriften und Publikationen. Teiges Engagement als Redaktor und Herausgeber war dabei zentral. 1922–1923 erschienen unter maßgeblicher Beteiligung Teiges der *Revoluční sborník Devětsil* [Revolutionärer Almanach Devětsil] und der Almanach *Život 2*. Im Februar 1923 stieß er zum Redaktionskreis der Architekturzeitschrift *Stavba* [Der Bau] und sollte deren Inhalt und Ausrichtung über acht Jahre bis 1930 wesentlich prägen. Er lancierte 1923 die Devětsil-Zeitschrift *Disk*, die allerdings



1.34 – Karel Teiges umfangreiche Analyse der Wohnfrage: *Nejmenší byt* [Die Kleinstwohnung], 1932.

| Privatsammlung



1.38 – Karel Teige, Collage Nr. 98, 1939. Zu erkennen J.J.P. Ouds Siedlung Kiefhoek in Hoek van Holland, 1925–1930.

| PnP. Aus: *Rassegna*, 15, no. 53/1, 1993



1.35–37 – Drei von Karel Teige gestaltete Publikationen: Ilja Erenburg, *Život a smrt Nikolaje Kurbova* [Leben und Tod des Nikolaj Kurbov], 1926 (mit Otakar Mrkvička); *Almanach Kmene* [Almanach Kmen], 1930–1931; Vítězslav Nezval, *Zpáteční lístek* [Die Rückfahrkarte], 1933.

| Privatsammlung



nur in zwei Nummern erschien, und publizierte in *Pásmo* [Die Zone] (1924–1926), dem Organ der Devětsil-Filiale in Brno. Zwischen 1927–1931 konnte Teige bei Odeon die Zeitschrift *ReD* (Revue Devětsilu) herausbringen, nicht zuletzt dank der Risikobereitschaft des Verlegers Jan Fromek. Der Zeitschrift *Doba* [Die Zeit] war in den 1930er Jahren nur eine kurze Erscheinungsdauer beschied (1934–1935), vom kulturpolitischen Blatt *Země sovětů* [Land der Sowjets] erschienen vier Jahrgänge 1931–1935. Wichtige Publikationen Teiges sind seine Aufsatzsammlung *Stavba a báseň* [Bau und Gedicht] von 1927, die Übersichtsdarstellung *Moderní architektura v Československu* [Moderne Architektur in der Tschechoslowakei] von 1930 oder die 1932 erschienene Schrift *Nejmenší byt* [Die Kleinstwohnung], die mit Abstand umfangreichste Darstellung der Thematik des Wohnens für die breiten Massen im damaligen Europa [**Abb. 1.34**].

Wesentlich war zudem Teiges Arbeit als Grafikdesigner [**Abb. 1.35–37**]. Er gestaltete zahlreiche Buchpublikationen und Zeitschriften, entwarf Umschläge und Illustrationen für Bücher von befreundeten Künstlern und Schriftstellern. In den 1920er Jahren waren Layout und Typografie dem Konstruktivismus verpflichtet, später dann ergänzten Fotomontagen und Collagen seine Gestaltungen. Zudem schuf Teige Bildmontagen und inszenierte aussagekräftige Gegenüberstellungen von Fotografien, wie wir sie von Le Corbusier oder Sigfried Giedion kennen. Teiges Arbeiten waren stets von der Überzeugung geleitet, dass die visuelle Kommunikation ein wesentliches Mittel zur Verbreitung der zeitgenössischen Kultur sei und über kurz oder lang überkommene Institutionen wie das Museum oder die Galerie ersetzen würde. Zwischen 1935 und 1951 entstanden im Weiteren rund 400 surrealistische Collagen und Fotomontagen, auf denen Teige nackte Frauenkörper, Landschaftsdarstellungen und Fragmente von Bauwerken aus unterschiedlichen Epochen miteinander kombinierte [**Abb. 1.38**].

Teiges umfassende Aktivitäten durchzieht eine wesentliche Überzeugung wie ein roter Faden: der Traum von der Befreiung des Menschen. Im Zeichen dieses – letztlich utopischen Projekts – sieht er alle Bereiche des kulturellen Schaffens: den Poetismus als neuen «modus vivendi», seine Vorstellungen einer «Poesie für alle fünf Sinne», den Surrealismus als Wegweiser zu bisher ungeahnten Tiefen der menschlichen Psyche. Der Konstruktivismus und später der Funktionalismus sollten dabei sozusagen die materielle Basis des menschlichen Daseins sicherstellen. Diese Entwicklungen sah Teige stets in einem gesellschaftlichen Kontext, der quasi als Motor, aber auch als Kontrollinstanz wirken sollte. Er vertraute dabei dem Marxismus, der eine Auflösung der Klassengesellschaft versprach und war der Überzeugung, dass

technologischer und wissenschaftlicher Fortschritt Hand in Hand gehen würde mit der Transformation der Gesellschaft. Was für Teige dabei unvorstellbar war, ist die Tatsache, dass sich Technologie, Fortschritt und die Organisation der Gesellschaft an sich in ein totalitäres System verwandeln könnten, das die Befreiung des Menschen in ihr Gegenteil umkehrte.

Wegweisender Purismus

Erste Anzeichen, wie die moderne tschechische Architektur in den fortgeschrittenen 1920er Jahren aussehen sollte, ließen sich in der Zeit um 1920 erkennen. Nicht so sehr aufgrund realisierter Bauten, sondern vielmehr in Projekten und Studien von Vertretern der jungen und jüngsten Architektengeneration. Ihre ersten Entwürfe waren meist noch im Zeichen des Kubismus entstanden, nun allerdings bahnte sich eine Neuausrichtung an. Völlig «verblüfft» – so Karel Honzík in seinen 1963 publizierten Memoiren – waren offenbar einige dieser jungen, meist noch angehenden Architekten – Jaroslav Fagner, Evžen Linhart, Vít Obrtel oder Jaromír Krejcar –, als sie die formale Klarheit und Einfachheit der postkubistischen Entwürfe von Josef Chochol aus der Zeit von 1914–1920 «entdeckten»: «Dieser Mensch – und es war ein Dipl.-Ing. Architekt – schaffte es, Fassaden ohne jegliche architektonische Gliederungselemente zu zeichnen. Nackt. Und doch war es Architektur.»³⁸ Chochol zeigte seine Zeichnungen und Entwürfe im Januar/Februar 1921 als Gast bei der dritten Ausstellung der *Tvrdošijni* [Die Hartnäckigen]³⁹ im Prager Künstlerhaus, publizierte sie in der Revue *Musaion*, in der auch sein zukunftsweisendes Manifest «Oč usiluji» [Wonach ich strebe] erschien.⁴⁰ Architektur müsse vom Zweck und der an sie gestellten Funktion ausgehen, hält er darin fest. Daraus resultiere eine einfache, von allem Überflüssigen befreite architektonische Form. Nur so – dekorlos und ohne Imitationen irgendeines historischen Stils – könne Architektur modern sein, d.h. eine zeitgemäße und internationale Geisteshaltung widerspiegeln. Wie solch eine Architektur aussehen sollte, führte Chochol gleich selbst mit dem Umbau eines Büro- und Geschäftshauses in der Prager Jindřišská-Straße (1920–1921) vor Augen. Zu jener Zeit gelangten auch erste Nachrichten von den Aktivitäten der modernen Bewegung in den Niederlanden (insbesondere J.J.P. Oud) sowie von Jeanneret/Le Corbusier und Amédée Ozenfant in Paris nach Prag. Wegweisend im Sinn einer Neuorientierung der Architektur hätte damals durchaus auch ein Architekt sein können, der immerhin in Brno geboren und seit 1918 tschechoslowakischer Staatsbürger war: Adolf Loos. Erstaunlicherweise aber scheint die jüngste Generation zu jenem Zeitpunkt über das einflussreiche Schaffen von Loos nicht informiert gewesen zu sein.⁴¹

Es ist stets etwas heikel, von Einflüssen oder gar direkter Beeinflussung einer Strömung auf die andere zu sprechen. Dies kann rasch zu Abwertungen oder Deformationen tatsächlicher Begebenheiten führen. Vielmehr scheint es sinnvoll – und produktiver – von zeitgleich auftretenden Phänomenen und Entwicklungen zu sprechen, die als kollektive Erscheinung einen bestimmten Zeitgeist, ein bestimmtes «Kunstwollen» reflektieren. In diesem Sinn dürfte es die produktive Anreicherung der heimischen Entwicklungen in Kunst und Architektur durch Anregungen aus dem Ausland gewesen sein, die die Formierung der tschechoslowakischen modernen Bewegung in der Architektur gefördert hat. Die Beruhigung der Form oder gar eine völlige Askese in der Wahl der architektonischen Ausdrucksmittel – im Sinn eines «Purismus» als strukturelles Prinzip – hätte sich im spezifischen tschechischen Kontext über kurz oder lang ohnehin von selbst aufgedrängt: sei es als Opposition gegen die dominante Strömung des Kubismus und seiner weiteren Ableitungen oder sei es als Auswegsuche innerhalb der eigenen Reihen der kubistischen Bewegung. Jedenfalls musste die «Entdeckung» zeitgleicher Strömungen in Europa für die jungen tschechischen Architekten wie eine Offenbarung gewirkt haben. Schon bald etablierte sich der Purismus als Begriff und ist noch heute in der tschechischen Architekturgeschichtsschreibung die Standardbezeichnung für die Frühphase des Neuen Bauens in der ersten Hälfte der 1920er Jahre.

Wie die Neuigkeiten über die damalige Situation in den Niederlanden nach Prag gelangten, kann heute nicht mehr gesagt werden. Möglicherweise erreichte die eine oder andere Fachpublikation die Prager Szene oder gar eine Nummer der Zeitschrift *De Stijl*. Gerade in deren erstem Heft ist beispielsweise J.J.P. Ouds Projekt für die Terrassenhausanlage «Strandboulevard» in Scheveningen (1917) publiziert,⁴² das – neben Ouds Umbau der Villa Allegonda (Katwijk aan Zee, 1916–1917) oder dem Projekt für eine Fabrik mit Lagerhaus in Purmerend (1919–1920) mit seinen Anlehnungen an die Architektur F.L. Wrights – sicher die Aufmerksamkeit der jungen Architekten auf sich gezogen hätte. Eingehend vorgestellt wurde die moderne Bewegung in den Niederlanden allerdings erst 1924 in einem Sonderheft von *Stavba*, in dem Karel Teige «Holland [...] als tatsächliche Heimat der neuen Baukunst» bezeichnet.⁴³

Paris–Prag

Informationen über die Aktivitäten Jeanneret/Le Corbusiers und Amédée Ozenfants in Paris dürften Prag sehr schnell erreicht haben. Dass hierfür bereits vor dem Krieg geknüpfte persönliche Beziehungen zur tschechischen Architekturszene ausschlaggebend waren, ist allerdings wenig wahrscheinlich. Als der junge Jeanneret 1911 auf

seinem *Voyage d'Orient* drei Tage in Prag verbracht hatte, interessierten ihn vorwiegend barocke Kirchen und Stadthäuser sowie Motive für die geplante Publikation *La construction des villes*.⁴⁴ Vielmehr war es die generelle frankophile Ausrichtung der tschechischen Kultur, die es nur zu einer Frage der Zeit machte, bis man auf die Welt des Esprit Nouveau aufmerksam wurde.⁴⁵ Tatsächlich erschienen bereits 1921 in *L'Esprit nouveau* zwei Aufsätze über die Tschechoslowakei, deren Verfasser Emanuel Siblík jedoch mit der Devětsil-Gruppe nicht in Verbindung stand. Es kann davon ausgegangen werden, dass bereits die ersten Nummern der Zeitschrift – und ebenso wohl auch die 1918 erschienene Manifestschrift *Après le cubisme* – den Weg nach Prag gefunden hatten und dort auf großes Interesse stießen.

Die erste Publikation von Arbeiten Le Corbusiers 1921 in der Architekturzeitschrift *Styl* war allerdings mit einer kritischen Stellungnahme gekoppelt. Pavel Janák, wichtiger Vertreter des architektonischen Kubismus und nunmehriger Verfechter des Rondokubismus, fokussierte Le Corbusiers Pläne für eine *Ville contemporaine de trois millions d'habitants*: Sie demonstrierten «die gesamte Scheußlichkeit und Schicksalhaftigkeit dieser mechanischen und materialistischen amerikanischen Methode»,⁴⁶ führten in ihrer Gleichförmigkeit zu einem monotonen und von individuellen Äußerungen gesäuberten Stadtbild und übergingen die Bedürfnisse des einzelnen Menschen. Janák – dessen Kritik retrospektiv gesehen durchaus nicht unberechtigt war – propagierte demgegenüber die dem englischen Vorbild folgende Anlage von Gartenstädten als einzige Lösung, um die Lebensqualität in den anwachsenden Stadttagglomerationen gewährleisten zu können. Wenig später präsentierte Odlřich Starý in *Stavba* eine Reihe von «Meinungen zur modernen Architektur». Neben Behrens, Berlage, Garnier, Oud, Poelzig, Wagner und Wright wurde auch Le Corbusier vorgestellt. Dieser bemühe sich um eine auf Zweckmäßigkeit, Logik und «mathematischer Gesetzmäßigkeit» basierende Architektur; er gebe sich allerdings nicht nur mit bloßen Gebrauchsformen zufrieden, sondern betrachte Architektur als ästhetische Disziplin und verlange eine «Harmonie der Grundformen».⁴⁷ Die Bedeutung der von Le Corbusier und Ozenfant im Rahmen des Esprit Nouveau entwickelten «rationalistischen Kosmologie» (Stanislaus von Moos) für die weitere Entwicklung der tschechische Avantgarde sollte schon bald durch eine manifestartige Publikation unterstrichen werden.

Dass die universalistische Ausrichtung des Programms der Pariser Puristen bei der Prager Avantgarde – sei es im Bereich der Architektur, bildenden Kunst oder Theorie – von Beginn weg äußerst positiv aufgenommen wurde, erstaunt nicht. Da ist vorerst die von Jeanneret/Le Corbu-

sier und Ozenfant propagierte Überwindung des Kubismus; einer Strömung, die in Prag durch die Übertragung seiner Prinzipien auf möglichst alle Sparten des gestalterischen Schaffens fast universelle Züge angenommen hatte. Für die Avantgarde aus dem Umfeld des Devěšil bot der Kubismus allerdings schon längst keine Perspektiven mehr. Gerade in der Architektur hatte er sich als rondokubistischer Nationalstil zu einer an Dekor und Ornament kaum mehr überbietbaren Monumentalarchitektur zurückentwickelt. Ozenfants und Jeannerets Manifest *Après le cubisme* musste da wie ein verheißungsvoller Weg in die Zukunft erscheinen.⁴⁸ Die Schrift propagierte zwar keine radikale Ablehnung des Kubismus, sondern vielmehr eine Revision der gestalterischen Prinzipien des Kubismus. Strikt abgelehnt wurde etwa die Überzeugung der Kubisten, durch die Aufsplittung der Objekte in Einzelteile eine neue Dimension der Wahrnehmung zu erzeugen: «The method of dismembering physical objects and rearranging their outlines in a new, two-dimensional composition – of superpositioning different aspects of a single object in order to create a simultaneous experience – was seen as no more than an esoteric game with ornamental forms.»⁴⁹ Stattdessen sei die primäre Aufgabe der Kunst, Werke zu schaffen, «qui fassent réagir l'intellect: c'est cette réaction, qui compte.»⁵⁰ Um dies zu erreichen, müsse sich die Kunst einer allgemeinverständlichen Sprache mit «éléments bruts» bedienen. Dem klassischen Inventar der Stillleben-Malerei – Flaschen, Gläser, Teller, Gitarren und Pfeifen – wurde somit seine physikalische Integrität zurückgegeben und es wurde zum Ausgangspunkt der nach präzisen Regeln komponierten puristischen Stillleben von Jeanneret und Ozenfant. Für sie widerspiegelten diese auf ihre Grundform reduzierten «objets-types» die Tugenden der neuen Industriegesellschaft, «its order, its anonymity, and its purity – in short, its «purism».»⁵¹ Wobei mit dem Begriff Purismus mehr als ein neues Verfahren in der Malerei gemeint war; Jeanneret und Ozenfant verstanden unter Purismus «the distinctive characteristics of modern thought.»⁵²

Der «rappel à l'ordre» in der Malerei fand rasch seine Analogie in der Architektur. Hier führte Jeanneret/Le Corbusier suggestiv vor Augen, wie die Bedingungen der mechanischen Selektion zu einer Favorisierung von geometrischen Primärkörpern geführt hatten. Quader, Kuben, Zylinder und Pyramiden bildeten sodann die Grundlage für eine neue (formale) Harmonie im Bauen. Erkannt hätten dies – im Gegensatz zu den Architekten – freilich schon längst die Ingenieure, allen voran die amerikanischen; allerdings völlig unbewusst und frei von ästhetischen Programmen: «Voici des silos et des usines américaines, magnifiques PRÉMICES du nouveau temps. LES INGÉNIEURS AMÉRICAINS ÉCRASENT DE LEURS CALCULS

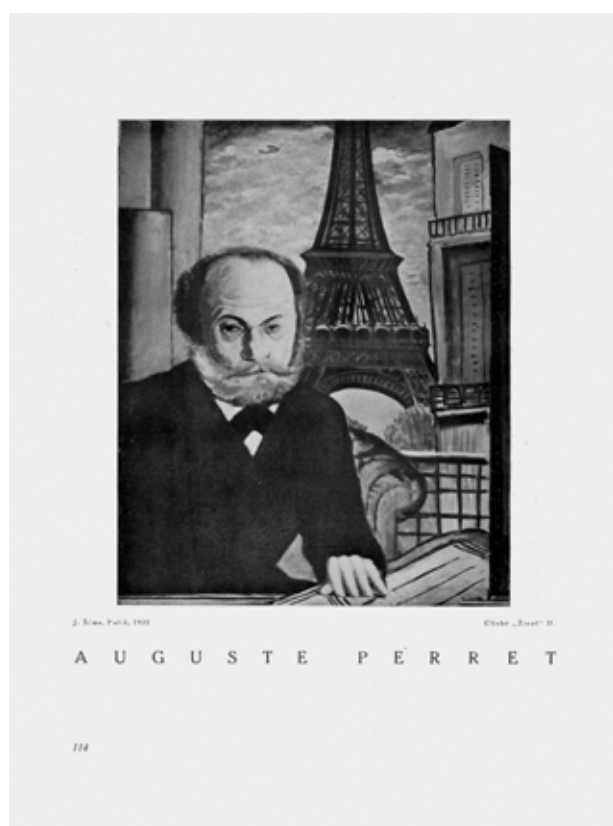
L'ARCHITECTURE AGONISANTE.»⁵³ Ohnehin wurde Amerika – spätestens seitdem es Walter Gropius 1913 im *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* als «Mutterland der Industrie» bezeichnet hatte – als Maß aller Dinge beim Aufbau der modernen technischen Zivilisation gehandelt. Mit den zwei berühmten Dreiteilern «Trois rappels à MM. les architects» und «Des yeux qui ne voient pas» sollte die aufgeschlossene Leserschaft von *L'Esprit nouveau* für die tatsächlichen Schönheiten der modernen Welt sensibilisiert werden. Und dies stets vor dem Hintergrund einer inneren Analogie der neuen Industrietechnik zu den «ewigen» Gesetzen der klassischen Antike.

Botschafter und Vermittler in Paris

Eine wichtige Rolle als Vermittler von Kontakten in Paris, aber auch als Importeure aktueller Trends nach Prag – in Form von Informationen, Bildmaterial und eigenen Werken – spielten der Architekt, Bühnenbildner, Maler und Essayist Bedřich Feuerstein (1892–1936) sowie der Maler Josef Šíma (1881–1971).

Feuerstein hatte 1911–1917 an der Tschechischen Technischen Hochschule in Prag Architektur studiert und parallel dazu Kurse bei Josip Plečnik an der Prager Kunstgewerbeschule besucht. 1913 unternahm er mit seinem Studienkollegen Vojtěch Kerhart eine dreiwöchige Reise nach Osteuropa (Petrograd, Moskau, Kronstadt, Kiev, Lwów [Lemberg] und Warschau). 1915–1916 war Feuerstein im Büro von Josef Gočár angestellt und widmete sich vermehrt der Malerei. 1920 begann er seine Tätigkeit für das Nationaltheater in Prag und erhielt im gleichen Jahr ein Stipendium für einen Studienaufenthalt an der École du Louvre in Paris. Noch vor Jahresende fuhr er nach Paris; nicht allein, sondern mit dem Maler Josef Šíma, der wie Feuerstein Mitglied der Künstlervereinigung S.V.U. Mánes war und Paris zu seiner neuen Heimat machen sollte.

Josef Šíma hatte an der Prager Kunstgewerbeschule studiert, 1911–1914 an der Akademie der bildenden Künste und 1917–1918 bei dem tschechischen Symbolisten Jan Preisler. 1919–1920 verbrachte er kurze Zeit an der Technischen Hochschule in Brno und entschloss sich wenig später, nach Paris zu gehen. Das anregende Milieu der führenden europäischen Kunst- und Kulturmetropole, in dem unterschiedliche Strömungen aufeinandertrafen und sich gegenseitig befruchteten, sollte sich schon bald im Schaffen von Šíma abzeichnen. Er fand zudem rasch Kontakt zu führenden Künstlern, Architekten und Literaten in Paris; ab 1921 verbanden ihn Freundschaften mit Amédée Ozenfant und Albert Gleizes, wohl auch mit Pierre Jeanneret und Charles-Édouard Jeanneret/Le Corbusier. 1928 war er Mitbegründer der Gruppe *Le Grand Jeu*. Wohl ebenfalls noch 1921 lernte er Auguste Perret kennen, von dem er bereits ein Jahr später ein Porträt an-



1.39 – Josef Šíma, Porträt Auguste Perret, 1922. Seite aus der Perret-Sondernummer des 2. Jahrgangs (1923–1924) von *Stavba*.

| Aus: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924



1.40 – Bedřich Feuerstein, Café in St. Jean de Luz, 1921. Aquarell.

| Aus: S.V.U. Mánes, *Bedřich Feuerstein*, 1936

fertigte, das in *Život* 2 und 1923 in der Perret-Sondernummer von *Stavba* abgedruckt wurde [**Abb. 1.39**]. Es zeigt den Architekten offenbar in einer der Wohnungen des Immeuble 25^{bis} Rue Franklin in Paris-Passy, das Auguste und Gustave Perret 1903–1904 errichtet hatten und in dem sich im Erdgeschoss auch das Atelier der Architekten befand. Dass Šíma Perret vor dem Hintergrund des Eiffelturms darstellte, war wohl nicht ganz zufällig. Will man dies interpretieren, so sollte Perret hier als Fortführer eben jener Ingenieurbaukunst erscheinen, die zu Inkunablen wie dem Eiffelturm geführt hatte. Nur ging es nun nicht um Stahl, sondern um Stahlbeton.

Feuerstein und Šíma scheinen auch nach ihrer Ankunft in Paris in engem Kontakt geblieben zu sein. Den Sommer 1921 verbrachten die beiden am Golf von Biskaya; Šíma arbeitete dort als Entwerfer für eine Firma, die Mosaiken und Kirchenfenster herstellte. Die pittoresken Orte an der französischen und spanischen Atlantikküste – Hendaye, Biarritz, St. Jean de Luz, Irún, San Sebastián – erwiesen sich als inspirierend, um auf dem Gebiet der Malerei zu experimentieren [**Abb. 1.40**]. Es entstanden zahlreiche Bilder, Aquarelle und Zeichnungen; sowohl bei Šíma als auch bei Feuerstein zeugen sie von einem souveränen Umgang mit den revolutionären Errungenschaften des Kubismus, belegen aber auch die Bemühungen um neue Ausdrucksmöglichkeiten. Oft sind die Arbeiten von einer Rückkehr zur Figuration geprägt; die favorisierten Sujets wie Strandpromenaden, Häuserlandschaften, Cafés und Segelschiffe sind als solche wieder klar identifizierbar, an die Stelle der Aufspaltung in Einzelteile tritt eine flächige, oft stark stilisierte Darstellung mit einer markanten Auszeichnung der Konturen und einer fast ins Grafische tendierenden Betonung einzelner Details. Zudem sind die Arbeiten stets sorgfältig komponiert und subtil koloriert. Poetisch verdichtet scheinen sie die verträumte Atmosphäre der Sommerfrischen auf den Punkt zu bringen. Sie können letztlich als eigenwillige Interpretation jener Tendenzen betrachtet werden, wie sie innerhalb des Purismus eines Amédée Ozenfant und Charles-Édouard Jeanneret/Le Corbusier diskutiert und propagiert wurden.

Die Rolle von Feuerstein und Šíma als Vermittler und Informanten entwickelte sich in der Folge auf vielfache Art. Feuerstein kehrte im Frühling 1922 nach Prag zurück und wurde für die wissbegierigen jungen Künstler und Architekten nicht nur aus den Reihen des Devětsil zur gefragten Person. Er beteiligte sich an der *1. Frühlingsausstellung* im Mai 1922 im Künstlerhaus in Prag, an der vorwiegend Mitglieder des Devětsil teilnahmen.⁵⁴ Alois Wachsmann, Adolf Hoffmeister, Ladislav Šűss oder Karel Teige zeigten hier Werke, wie sie für die erste Phase der Gruppierung charakteristisch waren: romantisch verklärte Landschaftsidyllen, eigenartig entrückt wirkende

Porträts, einfache Stilleben – hier kam noch einmal jener magische Realismus oder Primitivismus zum Tragen, den wir von Henri Rousseau kennen, und für den der damalige Kritiker Václav Nebeský die Bezeichnung poetischer Naivismus wählte. Feuerstein zeigte in der Ausstellung nicht nur seine eigenen Bilder und Zeichnungen, die an der französischen Atlantikküste entstanden waren, sondern brachte aus Paris auch eine Auswahl an Werken von Josef Šíma mit. Ihre «flächigen, dekorativ wirkungsvollen und farblich klaren Bilder» (František Šmejkal) dürften einen Kontrapunkt zu den übrigen ausgestellten Werken markiert haben; wie genau diese Bilder die zukünftigen Arbeiten der Devětsil-Akteure beeinflusst haben mögen, ist nur mehr schwer nachvollziehbar. Meeresstrände, Segelschiffe und Boulevard-Cafés sollten aber schon bald favorisierte Sujets auf den Bildern der Devětsil-Künstler werden; egal ob lyrisch-figurativ dargestellt, in flächig-abstrahierende Kompositionen aufgelöst oder als fotografische Versatzstücke auf Collagen geklebt. Mit ihnen ließ sich wunderbar jene «Poesie der sonntäglichen Nachmittage, Ausflüge, strahlenden Kaffeehäuser, berausenden Alkohole, belebten Boulevards und Kurortpromenaden»⁵⁵ evozieren, wie sie Karel Teige wenig später im Rahmen des Poetismus propagierte.

Nach seiner Rückkehr aus Paris widmete sich Feuerstein wieder vermehrt der Architektur. Wohl bereits 1921 konnte er im Rahmen seiner Anstellung beim Institut des nationalen Widerstands mit den Planungen für das Militärische Geografie-Institut in Prag-Dejvice beginnen. Feuerstein projektierte einen sorgfältig proportionierten, monumentalen Gebäudekomplex, der den Hang des Architekten zum Klassizismus nicht verbergen kann [► Abb. 1.41]. Hervorragende Beispiele hatte Feuerstein auf seiner Reise nach Petrograd gesehen, insbesondere aber war es die Interpretation des Klassizismus nach dem Vorbild Josip Plečniks, die bei Feuerstein – wie zahlreiche Studien aus seiner Zeit bei Plečnik an der Prager Kunstgewerbeschule (1912) zeigen – Spuren hinterlassen hatte. Der Bau des Geografie-Instituts sollte sich zu einer langwierigen Angelegenheit entwickeln; erst 1925 war das Gebäude nach zahlreichen Projektänderungen fertiggestellt. Von weit durchschlagenderer Wirkung war jedoch ein anderes Projekt von Feuerstein: das neue Krematorium in Nymburk, das der Architekt 1922–1924 in Zusammenarbeit mit Bohumil Sláma realisieren konnte [► Abb. 1.42]. Noch während der Bauphase erschienen Projektansichten in einschlägigen Publikationen und schon bald wurde das Gebäude zur Inkunabel für eine neue, puristische Architekturauffassung. Tatsächlich hat der Krematoriumsbau nur mehr wenig mit den plastisch aufgewühlten Fassaden des Kubismus zu tun; und auch die Ornamentik des monumentalkubistischen Nationalstils, wie ihn Gočár und Janák praktizier-

ten, ist hier völlig verschwunden. Stattdessen präsentiert Feuerstein eine ruhige, fast statisch wirkende Architektur, kombiniert aus einfachen, geometrischen Körpern und bar jeder Dekoration. Der zylinderförmige Hauptbaukörper mit dem durch die Fensteröffnungen gebildeten Kreuzmotiv im Obergeschoss, die weit vorkragenden Flachdächer, die Freitreppe mit den runden Stützen – alles wirkt klar und ausgewogen und strahlt eine der Bauaufgabe adäquate Erhabenheit aus. Wie das Projekt zeigt, hatte sich Feuerstein im Rahmen seines Paris-Aufenthalts wohl mit französischer Revolutionsarchitektur auseinandergesetzt; zudem dürfte er auch regelmässig in den Heften des *L'Esprit nouveau* geblättert haben. Sinnfälliger und überzeugender hätte man im damaligen Kontext das Zusammenspiel geometrischer Primärkörper wohl nicht inszenieren können. Feuerstein hatte sich mit diesem Projekt zurecht ein entsprechendes Renommee als wichtiger Vertreter der modernen Bewegung erworben; als Feuerstein 1936 Selbstmord beging und der S.V.U. Mánes eine Gedächtnisausstellung veranstaltete, hielt ein Chronist fest, dass er «im heutigen Sinn des Worts der erste moderne Architekt in der Tschechoslowakei war.»⁵⁶ Eine treffende Feststellung – berücksichtigt man etwa Feuersteins 1922–1923 entstandenen Entwurf für einen Wolkenkratzer.

«Český purismus»

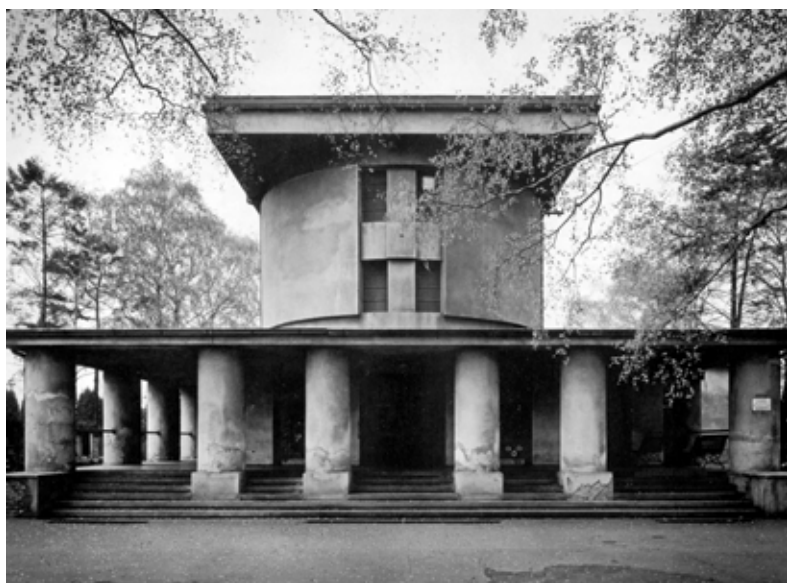
Abgesehen von der außerordentlichen Rolle Bedřich Feuersteins waren es drei Gruppierungen von jungen Architekten, die die Keimzellen der Frühphase des tschechischen Modernen Bauens – oder eben des tschechischen Purismus – formten.⁵⁷ Die erste bestand aus Mitgliedern der Avantgarde-Gruppe Devětsil, die zweite aus Absolventen der Tschechischen technischen Hochschule, die sich im *Klub architektů* [Architektenklub] zusammenfanden und die Zeitschrift *Stavba* herausgaben. Die dritte Gruppe bestand aus Studenten von Jan Kotěra und später Josef Gočár an der Prager Akademie, die mehrheitlich Mitglieder der *Sdružení architektů* [Architektenvereinigung] mit ihrer Fachschrift *Stavitel* waren.

Es waren insbesondere vier junge, an der Tschechischen technischen Hochschule studierende Architekten, die sich um eine grundlegende Neuausrichtung der Architektur bemühten: Karel Honzík (1900–1966), Vít Obrtel (1901–1988), Evžen Linhart (1898–1949) und Jaroslav Fragner (1898–1967) – die sogenannte *Puristická čtyřka* [Puristische Vier]. Ab 1923 waren sie alle Mitglieder der Devětsil-Gruppe.

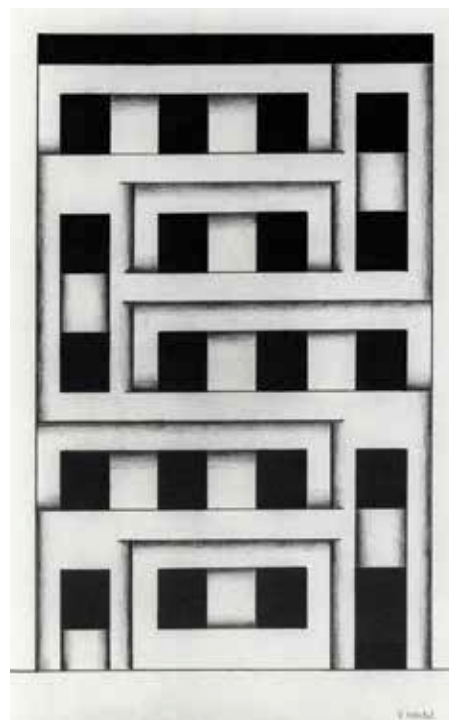
Bezeichnend für ihre zwischen 1920 und 1924 entstandenen Projekte und Fassadenentwürfe ist die Kombination einfacher kubischer und zylinderförmiger Volumen, ergänzt durch symmetrisch oder asymmetrisch angefügte Balkone, Terrassen, Risalite sowie vor- und zurückragende Gliederungselemente. Das Spektrum



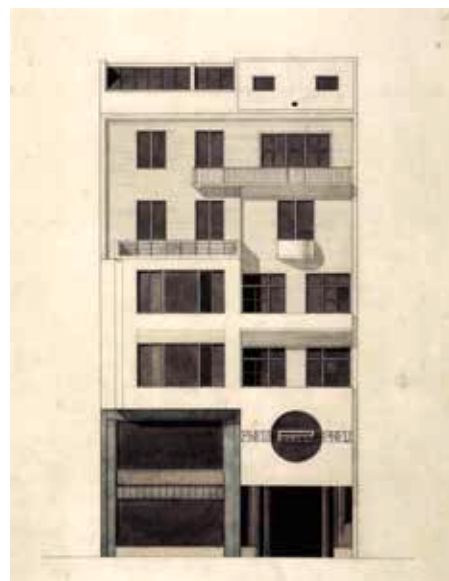
1.41 – Bedřich Feuerstein, Militärisches Geografie-Institut, Prag, 1921–1925.
| Aus: S.V.U. Mánes, *Bedřich Feuerstein*, 1936



1.42 – Bedřich Feuerstein, Bohumil Sláma, Krematorium, Nymburk, 1922–1924.
| Foto: Jan Malý



1.43 – Vít Obrtel, Fassadenentwurf für ein Mietshaus, 1921.



1.44 – Evžen Linhart, Entwurf für das Geschäftshaus Pneu Pirelli, 1923.
| Beide NTM. Aus: Lahoda et al., *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938*, 1998

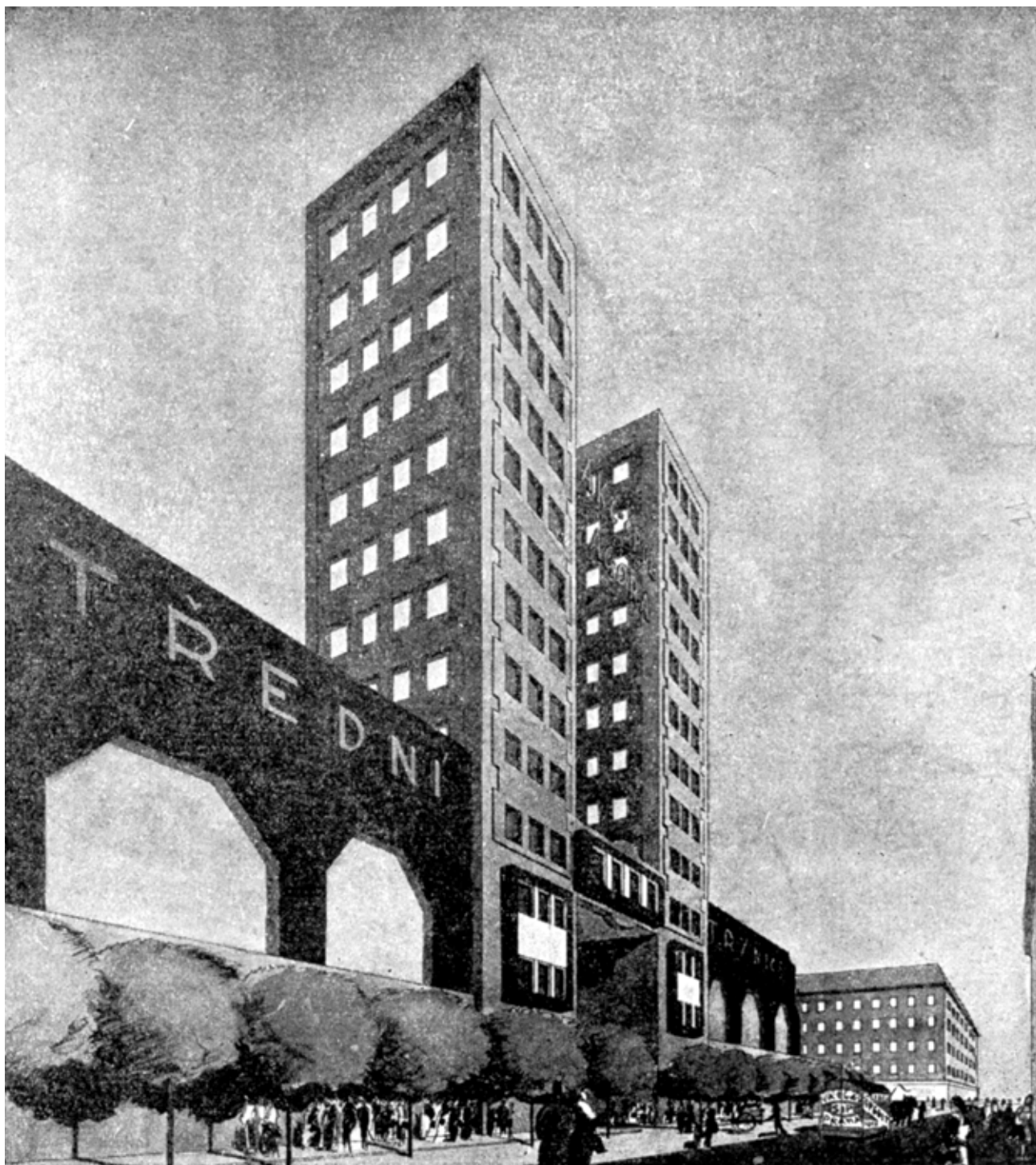
reicht von den von jeglichen Details und Ornamenten befreiten Fassadenansichten Vít Obrtels bis zu den elaborierten, fast schon lyrischen Projekten eines Evžen Linhart aus den Jahren 1923–1924 [► **Abb. 1.43, 44**]. Die klaren, sorgfältig komponierten Fassaden aus vertikalen und horizontalen Bestandteilen, in denen nur mehr selten schräge Elemente vorkamen, standen in programmatischem Gegensatz zur plastisch inszenierten Unruhe der kubistischen Bauten, aber auch zur monumentalen Überladenheit des Rondokubismus. Es ging hier in erster Linie um einen formalen Elementarismus, um eine absolute Klarheit der Form. Und dies wurde zeichnerisch auch auf höchstem Niveau umgesetzt. Wenig Interesse schenkten die jungen Puristen allerdings noch der Organisation des Raums hinter den Fassaden: Bei den meisten dieser Entwürfe fehlen Schnitte und Grundrisse und die Quintessenz des Projekts scheint sich auf den Ausdruck der Fassade zu beschränken.

Angesichts der Projekte der Puristischen Vier, von Bedřich Feuerstein und den weiteren Protagonisten einer neuen Architektur wie Jan E. Koula, Kamil Roškot oder Josef Štěpánek stellt sich die Frage, inwiefern sie überhaupt mit der Architektur Le Corbusiers in Zusammenhang gebracht werden können. Als potenzielle Orientierungspunkte kamen damals nur wenige Entwürfe in Frage; etwa die verschiedenen ab 1915 entwickelten Projekte für Domino-Häuser oder die ab 1920 entstandenen Studien für die *Maison Citrohan* – der Prototyp für alle späteren Wohneinheiten Le Corbusiers. Als frühen realisierten Bau Jeanneret/Le Corbusiers konnte man zudem auf den Seiten des *L'Esprit nouveau* die Villa Anatole Schwob in La Chaux-de-Fonds (1916–1917) entdecken; das einzige Werk aus seiner frühen Schaffenszeit, das Le Corbusier zu Lebzeiten publizierte.⁵⁸ Um die Erscheinung der Villa der puristischen Ästhetik anzunähern, waren die Fotografien stark retuschiert. So wurde die bestehende Pergola auf der Hofseite eliminiert, ebenso wurden alle Spuren organischen Lebens im Garten entfernt – der Akzent sollte einzig und allein auf den formalen Qualitäten des Objekts selbst liegen. Nichtsdestotrotz dürfte es in erster Linie die spezifische Welt des *Esprit Nouveau* gewesen sein, die die jungen tschechischen Architektur- und Kulturschaffenden faszinierte und in ihren Bestrebungen bestätigte: die Theorien und die Malerei des Purismus mit ihrem «rappel à l'ordre», die apologetische Lancierung einer allumfassenden Kulturreform, die ihren Nährboden in der Vorstellung eines ästhetischen Einklangs von Industrie und Kunst bezog, letztlich wohl aber auch «diese Wiederentdeckung des Alten im Neuen und diese Rechtfertigung des Revolutionären durch das Herkömmliche und Vertraute», wie dies Reyner Banham in Bezug auf *Vers une architecture* (1923) festgehalten hat.⁵⁹

Als wegweisend betrachtete den Purismus insbesondere auch Karel Teige.⁶⁰ Plötzlich schienen nun viele offene Fragen beantwortet, die im Rahmen der Neuen proletarischen Kunst unlösbar waren. Welche Bedeutung Teige dem Purismus beimaß, ist im Nachwort des Almanachs *Život 2* zu lesen: «Der Purismus [...] ist mehr als ein vorübergehender künstlerischer Ismus, er ist eine logische Erscheinung der heutigen Zeit. Seine Voraussetzungen sind die moderne Zivilisation und sein Charakter sind die Forderungen des modernen Lebens. Die weitere Entwicklung des Purismus wird den übrigen Veränderungen und dem Fortschritt folgen – in der sozialen Ordnung der Gesellschaft, in der Produktion, in der Technik [...] und wird das Leben um neue Modifikationen und Formen bereichern.»⁶¹

In Bezug auf die Architektur bezeichnete Teige dann auch Josef Chochol und Bedřich Feuerstein als die einzigen, «die die kubistische Architektur, deren Irrtümer sie erkannt hatten, verließen und nicht zum herrschenden nationalen Dekorativismus zurückwichen, sondern in logischer Entwicklung vorwärtsstrebten.» In Chochols zwischen 1914 und 1920 entstandenem Werk erspähte er «die Ankündigung einer neuen Epoche der Architektur», Feuerstein zählte Teige mit seinem Krematorium in Nymburk zu «den modernen Konstrukтивisten.»⁶²

Im Frühling 1922 stieß eine neue Persönlichkeit zum engsten Kreis des Devětsil: der Architekt Jaromír Krejcar. Er wurde rasch zu einem engen Weggefährten Teiges und übernahm eine führende Rolle in der Avantgardegruppe. Seine ersten Bauprojekte von 1921–1922 widerspiegeln die Suche nach neuen Wegen in der Architektur, wie sie auch für die anderen Vertreter der jüngsten Architektengeneration bezeichnend war. Krejcar profilierte sich vorerst als Organisator, Koordinator und Verfasser manifestartiger Aufsätze. Seine Aktivitäten kumulierten dabei in der Zusammenstellung des in den ersten Wochen des Jahres 1923 publizierten Almanachs *Život 2* – der zweiten Schrift, für die Teige in Paris Material zusammentrug. Diese Manifestschrift, in der die Architektur eine wesentliche Rolle spielte, besiegelte die Neuausrichtung der tschechischen Avantgarde.



2.01 – Jaromír Krejcar, Projekt für eine Zentrale Markthalle in Prag 3-Žižkov, 1921 [WV 5]. Ansicht.
| Aus: *Styl*, Jg. 2 (7), 1921–1922

Stelldichein in Prag

Jaromír Krejcar – Jugend, Ausbildung, erste Projekte



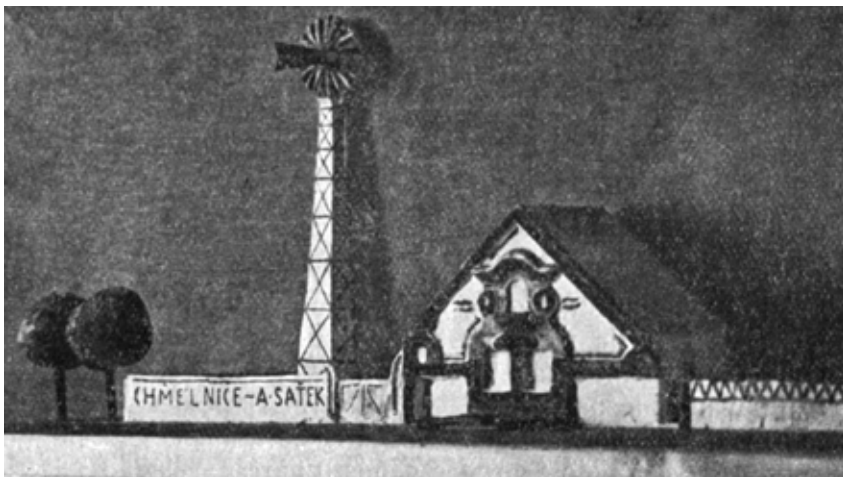
2.02 – Jaromír Krejcar im Fenster der Wohnung von Karel Teige im Dachgeschoss des Hauses Černá 1610/12a (heute 14). Foto 1928.

| Foto: Karel Teige, Archiv des Autors



2.03 – Jaromír Krejcar, Urne für die Genossenschaft Artěl, 1920 [WV 2].

| Archiv des Autors



2.04 – Jaromír Krejcar, Wettbewerbsentwurf für einen Muster-Gutshof, 1921 [WV 3].

| Aus: *Stavitel*, Jg. 2, 1920–1921



2.05 – Bauernhaus, Máslojedy, Kreis Hradec Králové, um 1850.

| Archiv des Autors



2.06 – Josef Gočár, Gasthaus auf dem Areal des Flughafens in Prag-Kbely, 1920–1921. Entwurfszeichnung.

| NTM. Aus: Švestka; Vlček, 1909–1925 *Kubismus in Prag*, 1991

Von Niederösterreich nach Prag

Jaromír Krejcar wurde am 25. Juli 1895 als Sohn von Gustav Krejcar und Anna Krejcarová im niederösterreichischen Hundsheim geboren [► **Abb. 2.02**]. Nach dem verfrühten Tod von Jaromírs Vater, der bei einem Gutsbesitzer in Hundsheim als Förster arbeitete, übersiedelte Anna Krejcarová mit ihrem Sohn nach Prag. In den 1910er Jahren führte sie in der Celetná-Straße unweit des Altstädter Rings ein kleines Süßwarengeschäft, um 1920 verlegte sie dieses in die Spálená-Straße 33 (heute 35). Das Geschäft warf nur wenig Gewinn ab und zwang zu äußerst bescheidenen Lebensverhältnissen. Sollte es später um die Verfechtung gesellschaftspolitischer Anliegen mittels neuer Lösungen im Bauen gehen, so war es Jaromír Krejcar, der als einziger auf einen realen, «proletarischen» Erfahrungshintergrund zurückgreifen konnte – womit sich wohl auch seine reservierte Haltung gegenüber «revolutionären» kollektiven Wohnmodellen erklären ließe. Auf jeden Fall aber scheint Anna Krejcarová jeden Heller beiseite gelegt zu haben, um ihrem Sohn eine anständige Ausbildung zu ermöglichen. Gemäß den Angaben in Teiges Monografie von 1933 erlernte Krejcar vorerst das Maurerhandwerk, besuchte dann die Realschule und die Baumeisterschule der Höheren Gewerbeschule in Prag. 1916–1917 arbeitete er kurzfristig als Bauführer, Ende 1917 immatrikulierte er sich als 22-Jähriger für die Architekturklasse Jan Kotěras an der Akademie der bildenden Künste. 1921 beendete er erfolgreich sein Studium, während dem sein Lehrer «Begabung und Fleiß» zu beobachten wusste.¹ 1921–1924 konnte Krejcar – möglicherweise durch die Vermittlung Kotěras – im Büro von Josef Gočár arbeiten; 1923–1924 dürfte er zudem als Assistent an der Akademie amtiert haben, als Gočár zum Nachfolger des unerwartet verstorbenen Jan Kotěra berufen wurde.

Das Studium bei Kotěra, die Tätigkeit bei Gočár: Dies allein mag Krejcar schon in Kontakt mit wichtigen Akteuren in der äußerst lebendigen Kulturszene der tschechischen Hauptstadt gebracht haben. Vermutlich 1921 wurde er Mitglied der renommierten *Umělecká beseda* [Künstlervereinigung] in Prag. Wann genau sich die Beziehungen zu Vertretern des Devětsil-Kreises intensiviert haben, kann heute nicht mehr genau belegt werden. Krejcar scheint sich aber allerspätestens im Frühling 1922 zusammen mit dem Architekten, Maler und Bühnenbildner Bedřich Feuerstein der Devětsil-Gruppe angeschlossen zu haben.

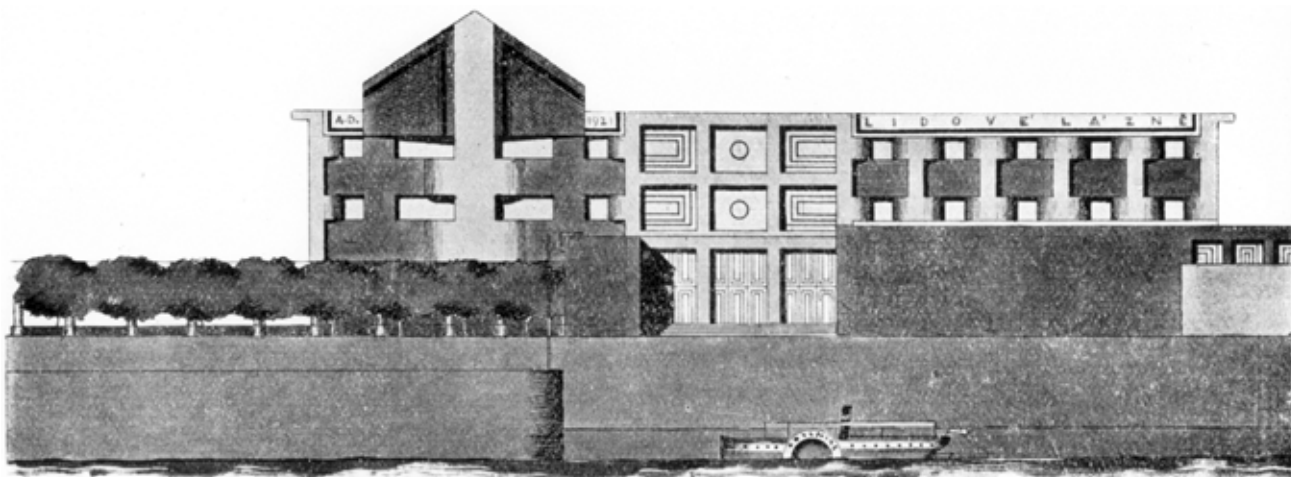
Zwischen Dekoration und Provokation: frühe Projekte Krejcars 1920–1921

Jaromír Krejcars berufliche Karriere begann auf dem Gebiet der Gebrauchsgrafik und des Kunstgewerbes. 1919–1920 konnte er einen kleinen Wettbewerb für die –

im Weiteren auch tatsächlich nach seinem Entwurf ausgeführte – Umschlaggestaltung der Zeitschrift *Krematorium* für sich entscheiden [WV 1].² 1920–1921 entstanden mehrere kunstgewerbliche Arbeiten für die Genossenschaft Artěl: vier Urnen aus getriebenem Kupfer [WV 2], die Emil Edgar 1923 in seinem Buch *Kolumbaria a Popelníkové háje* [Kolumbarien und Urnenhaine] publizierte, sowie farbig bemalte Biergläser, Keramik- und Glasgefäße [WV 6, 7], von denen einige Exemplare erhalten sind und sich heute in der Sammlung des Prager Kunstgewerbemuseums befinden. Eine gewisse Aufmerksamkeit gebührt den Urnen, von denen drei in ihrer Gestaltung klar als kubistisch bezeichnet werden können, eine jedoch in Volumetrie und Plastizität die damals aufkommenden Tendenzen in Richtung einer «puristischen» Beruhigung der Oberflächen reflektiert [► **Abb. 2.03**]. Über die genauen Umstände der Tätigkeit Krejcars für die Genossenschaft Artěl sind keine weiteren Informationen vorhanden; möglicherweise vermittelte Josef Gočár die Aufträge, war er doch einer der führenden Entwerfer kubistischer Möbelstücke und Kunsthandwerkobjekte, die von Artěl als Einzelstücke oder in Kleinserien produziert wurden.

Die ersten dokumentierten Architekturprojekte von Jaromír Krejcar stammen von 1921. Es sind dies der Wettbewerbsentwurf für einen Muster-Gutshof [WV 3] sowie die Projekte für Öffentliche Bäder an der Moldau in Prag [WV 4] und eine Zentrale Markthalle im Prager Arbeiterviertel Žižkov [WV 5]. Die drei Projekte – von denen die beiden letztgenannten als Studienarbeiten bei Jan Kotěra an der Prager Akademie entstanden – lassen wenig Verbindendes erkennen. Gemeinsam ist ihnen allerdings, dass sie Zeugnis der Suche eines jungen Architekten sind nach einem individuellen Ausdruck vor dem Hintergrund verschiedener Strömungen und Tendenzen, die die damalige Architekturszene in der Tschechoslowakei prägten. Sie oszillieren in der Gestaltung zwischen Tradition und Innovation, zwischen Weiterverarbeiten und Experimentieren, und es haftet ihnen der Charakter des noch Unfertigen an.

Einziges Bildzeugnis von Krejcars Entwurf für einen Muster-Gutshof ist eine in der Fachschrift *Stavitel* publizierte Fotografie [► **Abb. 2.04**].³ Sie zeigt ganz offensichtlich ein Modell des Projekts. Zu erkennen sind ein Wohnhaus – möglicherweise mit integriertem Stall –, daneben ein wohl einen Brunnen bedienendes Windrad nach amerikanischer Manier, wie es – stets quietschend und in bedenklichem Bauzustand – zum Setting von Western-Filmen gehört. Wohnhaus und Umfassungsmauer sind mit plastisch ausgebildeten Dekorationen und Ornamenten geschmückt, die dem Ensemble einen Hauch von Zuckerbäckerstil verleihen. Die wohl auch



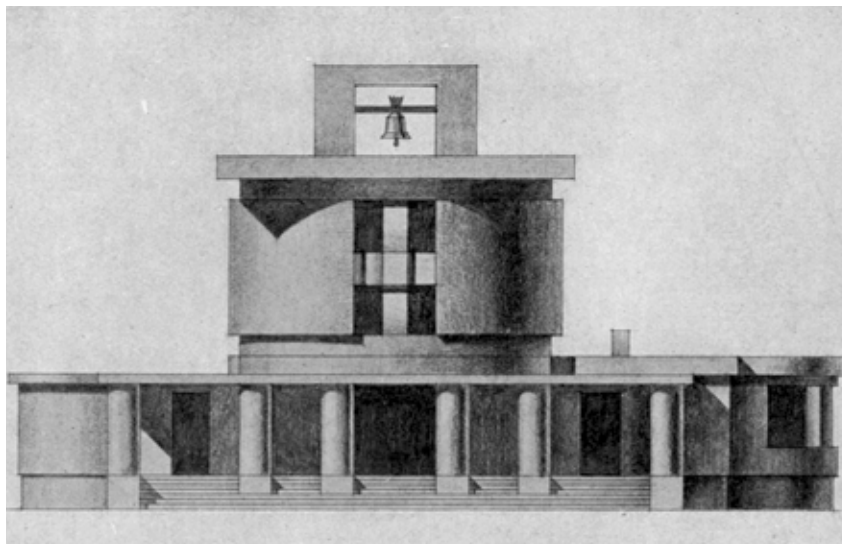
2.07 – Jaromír Krejcar, Entwurf für öffentliche Bäder an der Moldau, Prag, 1921 [WV 4].

| Aus: *Život*, Bd. 1, 1921



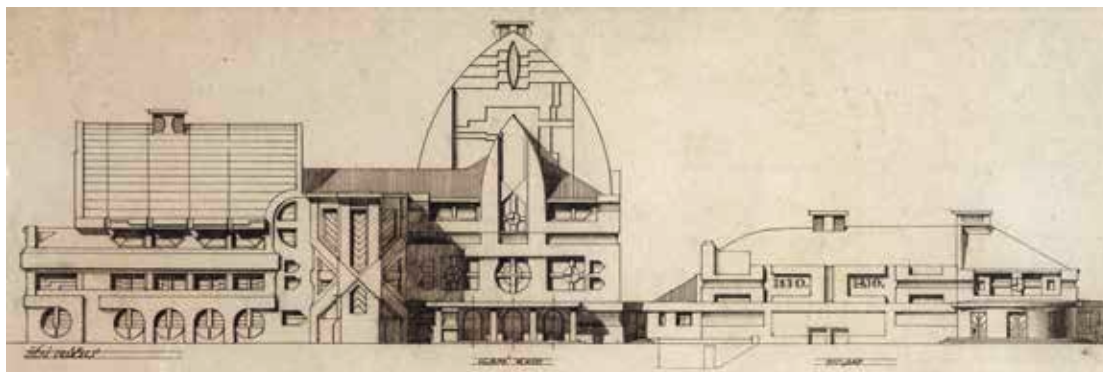
2.08 – Auguste Perret, Garage Ponthieu, Paris, 1906–1907.

| Archiv des Autors



2.09 – Bedřich Feuerstein, Bohumil Sláma, Krematorium, Nymburk, 1922–1924. Entwurfszeichnung von Bedřich Feuerstein.

| Aus: S.V.U. Mánes, *Bedřich Feuerstein*, 1936



2.10 – Jiří Kroha, Wettbewerbsprojekt für ein Sokol-Gebäude [Sokolovna], Hradec Králové, 1921. Südfassade.

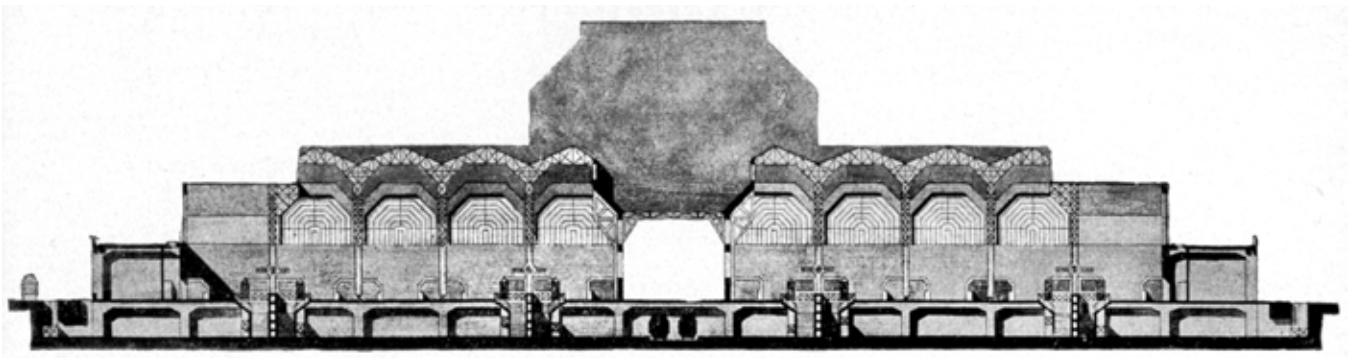
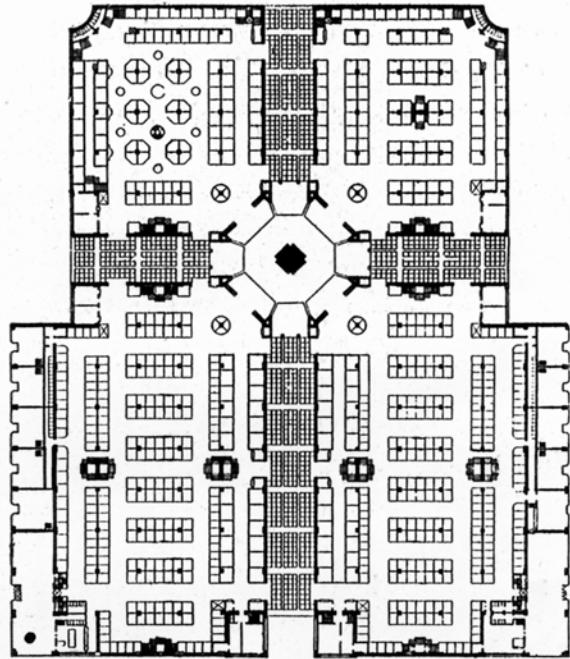
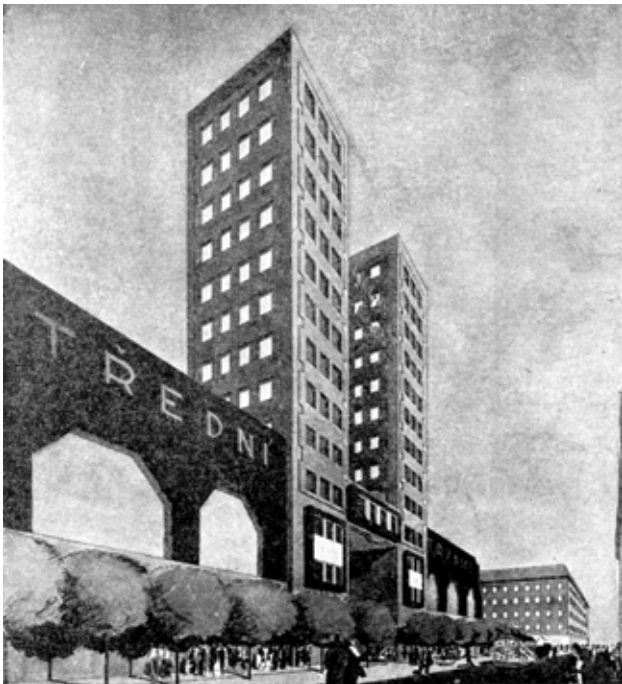
| MMB

polychrom gefassten Rahmen, Gesimse und Verzierungen kommen freilich nicht von ungefähr. Sie sind als direkte Umsetzung der damals aktuellen Forderungen der Verfechter des Rondokubismus zu sehen, wonach die Architektur durch Motive aus der tschechischen und slowakischen Volkskunst zu bereichern sei, um einen spezifisch «nationalen» Charakter in der Gestaltung zu erzeugen. Verifizierbar ist dieser Umstand, wenn man entsprechende Vergleichsbeispiele aus ländlichen Gegenden in Böhmen und Mähren beizieht [**Abb. 2.05**]; oder ein zeitgleiches Projekt von Josef Gočár berücksichtigt, das paradigmatisch den anvisierten rondokubistischen Nationalstil vor Augen führt, nämlich dasjenige für das Gasthaus auf dem Areal des Flughafens in Prag-Kbely (1920–1921) [**Abb. 2.06**]. Dass Krejcars Vorstellungen in Richtung eines dezidiert «nationalen» Ausdrucks in der Architektur gingen, ist allerdings zu bezweifeln. Vielmehr ist die Kombination eines traditionellen Wohnhauses aus Böhmens Hainen und Fluren mit einem Windrand aus dem Mittleren Westen der USA als ironischer Kommentar zu solchen Bestrebungen zu lesen – und damit durchaus auch als humorvolles Votum für ein Sprengen der Grenzen in Richtung einer neuen, «internationalen» Architektur.

In der Gestaltung ausgereifter und in eine ganz andere Richtungweisend ist Krejcars Projekt für Öffentliche Bäder an der Moldau in Prag [**Abb. 2.07**] – eine Studienarbeit, veröffentlicht 1921 im ersten Band von *Život*, dem Publikationsorgan der *Umělecká beseda*, der seit eben diesem Jahr auch Jaromír Krejcar angehörte.⁴ Von dem Projekt ist lediglich eine Frontalansicht vom Fluss erhalten, wobei sich die Frage stellt, ob Krejcar überhaupt detaillierte Pläne ausgearbeitet hatte und es bei dem Projekt nicht in erster Linie – wie bei vielen zeitgleich entstandenen Entwürfen Jaroslav Fragners oder Vít Obrtels – um die reine Wirkung der Fassade ging. Über einer flächig gehaltenen, hohen Ufermauer, die im linken Bereich leicht vorspringt – es könnte sich aber auch um eine weiter im Vordergrund liegende Mauer im Fluss handeln, die einen Kanal abtrennt – erhebt sich ein massiges Bauvolumen, das sich aus drei jeweils symmetrisch aufgebauten, jedoch unterschiedlich gestalteten Teilen zusammensetzt. Die beiden äußeren Teile sind in Anlehnung an den Rondokubismus aus Zylindern und Walzen zusammengesetzt; auffällig sind insbesondere die tief eingeschnittenen Fensteröffnungen, die die Plastizität der Fassade zusätzlich betonen. Ins Auge fällt vor allem der linke Gebäudeteil. Sein mittlerer Bereich springt – wie die Schattierung erkennen lässt – apsisartig gegen den Betrachter vor; abgeschlossen wird er durch eine satteldachartige Ausformung des Gebäudevolumens. Der rechte Gebäudeteil verfügt über eine überhohe, flächige

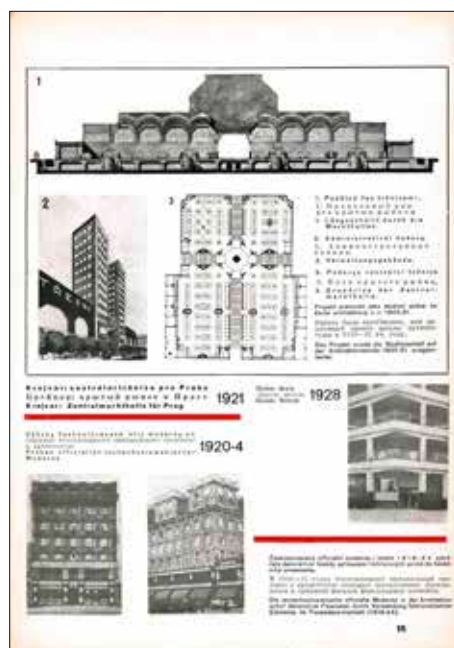
Sockelzone, über der aufgereichte Halbzylinder die eigentliche Fassade bilden. Zwischen diesen sind die Fensteröffnungen ausgespart, die über konvexe Laibungen verfügen; zwischen den beiden Fensterreihen sind quaderförmige, in die Halbzylinder eingeschnittene Elemente angebracht. Einen stark kubischen Eindruck vermittelt der Mittelteil des Gebäudes. Wie der rechte Teil ist auch er von einem Flachdach abgeschlossen und die Ecken sind gerundet. Er verfügt über eine Rasterfassade, die das wohl geplante Eisenbetonskelett sinnfällig zum Ausdruck bringt. Unklar bleibt allerdings die Gestaltung der Ausfachungen. Die eingezeichneten Kreise und Felder könnten sich auf eine großflächige Verglasung, ebenso aber auch auf eine Ausführung in Sichtbackstein mit vor- und zurückspringenden Bereichen im Mauerverband beziehen. Rostislav Švácha hat hinsichtlich der Ausformung dieses Mittelteils zurecht auf Auguste Perrets Garage Ponthieu in Paris von 1906–1907 hingewiesen [**Abb. 2.08**].⁵

Im heimischen Kontext ist Krejcars Projekt vor dem Hintergrund jener Bemühungen zusehen, die einen Ausweg aus der kubistischen Sackgasse suchten. Damit reiht es sich zu den Studien und Entwürfen der tschechischen Puristen, wobei Analogien mit dem überzeugendsten (und realisierten) Projekt in diesem Zusammenhang – dem Krematorium von Bedřich Feuerstein und Bohumil Sláma in Nymburk (1922–1924) – nicht von der Hand zu weisen sind [**Abb. 2.09**]. Ebenso lässt das Projekt Krejcars die kubofuturistischen Entwürfe von Jiří Kroha anklingen, allen voran sein Wettbewerbsprojekt für ein Sokol-Gebäude in Hradec Králové von 1921 [**Abb. 2.10**]. Auch Krejcar ging es um eine Reduktion der architektonischen Ausdrucksmittel auf einfache geometrische Körper, die miteinander kombiniert und quasi organisch verwoben wurden. Auf Dekor, Ornamente und Details verzichtete er weitgehend, um die Wirkung der Komposition zu verstärken. Dem Projekt haftet daher ein gewisser Hang ins Malerische, ja gar Kulissenhafte an. So wird die Plastizität der Fassaden in erster Linie mittels Schattierungen erreicht und der Maßstäblichkeit wenig Beachtung geschenkt – das Gebäude könnte die Ausmaße eines Pavillons haben, ebenso gut aber auch über kolossale Dimensionen verfügen, setzt man es in Relation zu den adrett aufgereihten Bäumen auf der Ufermauer oder zu dem kleinen Raddampfer, der auf der Moldau schwimmt. Letzterer gehörte damals zu favorisierten Sujets auf den Bildern eines Adolf Hoffmeister oder Josef Šíma, ging es darum, die Atmosphäre sonntäglicher Ausflugsfahrten zu evozieren. In erster Linie um Stimmung und Poesie ging es wohl auch Krejcar, denn der kleine Raddampfer war noch weit entfernt von den Ozeandampfern, die in naher Zukunft als Ikonen des modernen Industriezeitalters auch die tschechische Avantgarde faszinieren sollten.



2.11–13 – Jaromír Krejcar, Projekt für eine Zentrale Markthalle in Prag 3-Žižkov, 1921 [WV 5]. Ansicht; Grundriss; Schnitt.

| Aus: *Styl*, Jg. 2 (7), 1921–1922 (Ansicht) / Teige, *Práce Jaromíra Krejcar*, 1933 (Grundriss, Schnitt)



2.14 – Markiert gemäß Karel Teige «den Beginn der neuen Architektur» in der Tschechoslowakei: Krejcars Projekt für eine Zentrale Markthalle in Prag-Žižkov. Unten Josef Gočárs Bank der tschechoslowakischen Legionen und Pavel Janáks Büro- und Geschäftshaus der Riunione Adriatica, rechts die Freiluftschule von Johannes Duiker in Amsterdam (1926–1931). Seite aus Karel Teiges Monografie über Jaromír Krejcar.

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejcar*, 1933

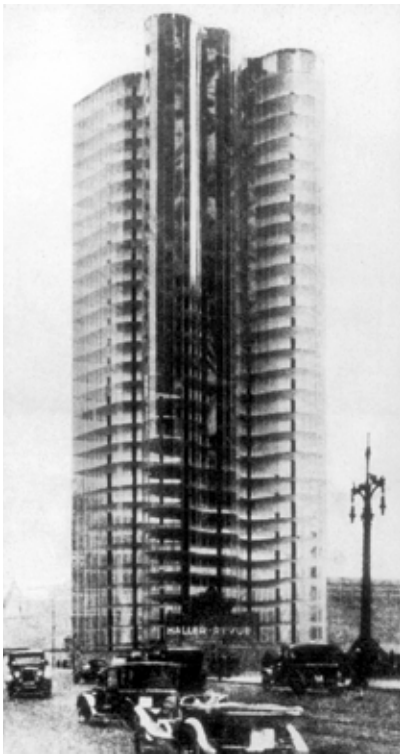
Als Klausurarbeit bei Jan Kotěra an der Prager Akademie erarbeitete Jaromír Krejcar das Projekt für eine Zentrale Markthalle im Prager Arbeiterviertel Žižkov [**Abb. 2.01, 11–13**]. Es kann als das am weitesten entwickelte Projekt aus Krejcars früher Schaffensphase gelten. Er publizierte das Projekt 1921–1922 in *Život*, *Tribuna* und *Styl*, im *Revoluční sborník Devětsil*, später dann auch in *Stavba*. In den Publikationen dokumentiert sind ein Grundriss der Anlage, ein Schnitt durch die Markthalle und eine suggestive Perspektivansicht der Straßenseite mit zwei den Eingang flankierenden Hochbauten. Die Originalzeichnungen sind wie bei den meisten Projekten Krejcars aus dieser Zeit nicht erhalten.

Krejcar projektierte die Žižkover Markthalle als Eisenbetonkonstruktion über einem langrechteckigen Grundriss. Dieser ist streng axialsymmetrisch aufgebaut, wobei die zentralen Erschließungswege kreuzförmig angeordnet sind und je zwei gleichgroße Bereiche mit Marktständen definieren. Letztere sind in längs oder quer des Grundrisses verlaufenden Reihen angeordnet und als gedeckte, kabinenartige Häuschen ausgebildet. Abgeschlossen wird die riesige Halle durch eine filigrane Dachkonstruktion aus Eisenträgern, die auf rasterartig angeordneten Betonstützen aufliegt. Die wohl mit Glas eingedeckten Satteldächer verlaufen in Längsrichtung des Gebäudes und definieren links und rechts der Mittelachse vier bis sechs Achsen, die sich mittels großformatiger Fensteröffnungen mit abgeschrägten Ecken an den Fassaden abzeichnen. Ins Auge fällt die dekorative Unterteilung der Glasflächen, wie wir sie auch beim wenig später entstandenen Wettbewerbsprojekt für das Masaryk-Studentenwohnheim in Prag-Dejvice (1923) [**WV 15**] wiederfinden. Hier sollte sie wohl zusammen mit den abgeschrägten Fensteröffnungen die konstruktiv bedingte Ausbildung von Dachkonstruktion und Eisenbetonskelett aufnehmen. Vertikal verfügt die Markthalle über ein relativ niedriges Untergeschoss zur Anlieferung und Lagerung der Waren; im Schnitt erkennbar sind zwei in der Mittelachse verlaufende Eisenbahngleise. Die eigentliche Markthalle scheint Krejcar auch in der Höhe in beachtlichen Dimensionen vorgesehen zu haben; Maßstabsangaben fehlen und lediglich die Details erlauben eine Schätzung des Satteldächerfirsts auf eine Höhe von ca. 36–40 Meter. Vertikal verbunden sind Untergeschoss und Markthalle mittels Treppenaufgängen und Warenliften, für eine moderate Versorgung des Untergeschosses mit Tageslicht sollte die Ausbildung der Böden der kreuzförmigen Achsen mit Glasbausteinen sorgen.

Die eigentliche Wirkungskraft des Projekts liegt in der Ausbildung der Hauptfassade gegen die Straße. Zwei über quadratischem Grundriss errichtete Hochhäuser mit je zehn Bürogeschossen flankieren den Haupteingang – eine «Geste, die durch seine Modernität in der da-

maligen tschechischen Architektur seinesgleichen suchte».⁶ Vor allem die beiden Hochhäuser vor Augen hatte wohl auch Karel Teige, wenn er in seiner Krejcar-Monografie [**Abb. 2.14**] mit dem Projekt gar «den Beginn der neuen Architektur» in der Tschechoslowakei gleichsetzt. Der Duktus des Projekts sei in erster Linie «polemisch»: «gegen den nationalen Provinzialismus» und den «herrschenden Formalismus und Dekorativismus». Das Projekt zeuge von einem «energiegeladenen Amerikanismus», es basiere auf einer klaren «Betonung der Konstruktion und einer sachlich-funktionalen Form.»⁷ Angesichts einer solch überschwänglichen Würdigung sollte dann auch eine Kritik nicht ausbleiben. Josef Setnička etwa hielt Teiges Einschätzung für ziemlich übertrieben und weist auf den Hang ins «Dekorative» hin, von dem Krejcars frühe Projekte bestimmt gewesen seien.⁸ Womit er freilich nicht ganz unrecht hatte. Berücksichtigen wir die Ausgestaltung und Detaillierung der Hochhausfassaden der Žižkover Markthalle, so kann nur bedingt von «Modernität» gesprochen werden. Während die zeitgleichen, «puristischen» Fassadenstudien eines Vít Obrtel oder Jaroslav Fragner bereits bar jeglicher Ornamentierung sind, zeichnen sich an Krejcars Hochhäusern die für den damaligen Rondokubismus typischen Dekorformen ab: Die quadratischen Fenster sind von mäanderförmig verlaufenden Linien umgeben, die Öffnungen oberhalb und seitlich des weit eingezogenen Haupteingangs zu rahmenartigen Elementen zusammengefasst. Zudem kann von einer – für den Rondokubismus ebenso charakteristischen – polychromen Fassung der Fassaden ausgegangen werden. Krejcars «Eingeständnisse» in der Gestaltung müssen wohl auch im Kontext seines Architekturstudiums bei Jan Kotěra betrachtet werden. Zwar nahm Kotěra eine distanzierte Haltung gegenüber Kubismus und Rondokubismus ein, wie seine damaligen Projekte aber zeigen, scheint er sich doch um eine produktive Integration gewisser kubistischer Gestaltungselemente bemüht zu haben. Es waren für ihn offenbar durchaus legitime Ausdrucksmittel, um sein Ziel einer Baukunst zu erreichen, die sich durch konstruktive Wahrhaftigkeit aber auch gestalterische Erhabenheit auszeichnet. Sein moderner Klassizismus sollte stets über die Befriedigung der materiellen Bedürfnisse des täglichen Lebens hinausgehen. Und diese Grundhaltung zeichnete sich sicher auch im Rahmen seiner Tätigkeit als Professor an der Prager Akademie ab.

Gerade in Bezug auf das Hochhaus – in einschlägigen Kreisen stets als «Wolkenkratzer» bezeichnet (auch wenn es nur über eine bescheidene Geschossanzahl verfügt) – lässt sich die Diskrepanz zwischen der Nutzung moderner Konstruktionsmethoden zur Herausbildung eines neuen Bautyps und dessen «rückständiger» formaler Ausgestaltung besonders gut festmachen. So bezeich-



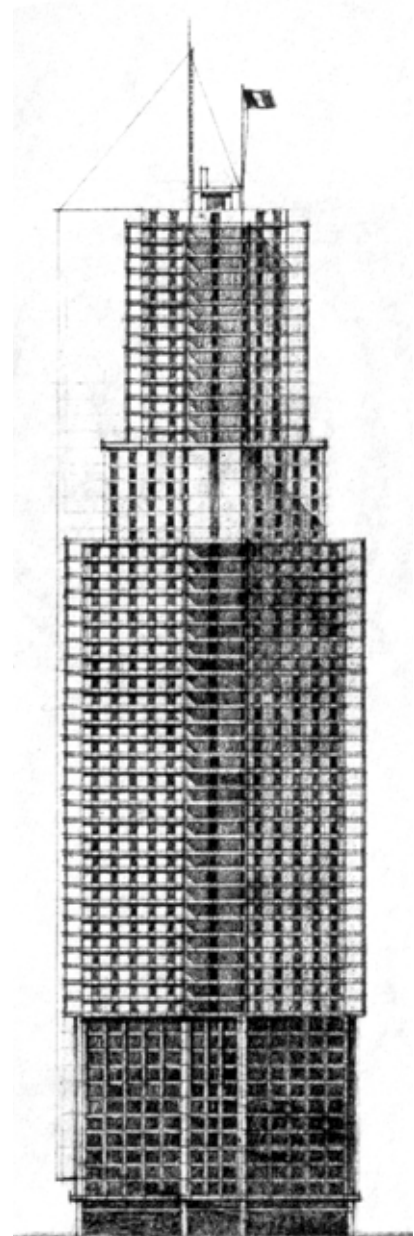
2.15 – Ludwig Mies van der Rohe, Projekt für ein Hochhaus aus Glas, 1922.
| Archiv des Autors



2.16 – Auguste und Gustave Perret/Perret frères, Projekt für *Villes-tours*, 1922. Visualisierung einer «avenue des maison-tours» zwischen Paris und Saint-Germain durch Jacques Lambert.
| Aus: *L'Illustration*, 1922



2.17 – Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *Plan Voisin* für Paris, 1925. Modell.
| Aus: Boesiger, Willy (Hrsg.), *Le Corbusier & Pierre Jeanneret. Œuvre complète 1929–1934*, Zürich: Girsberger, 1935



2.18 – Bedřich Feuerstein, Entwurf für einen Wolkenkratzer, 1922–1923.
| NTM

nete Sigfried Giedion in *Raum, Zeit, Architektur* die am Ende des 19. Jahrhunderts in rascher Folge errichteten Bürohochhäuser im Loop von Chicago als «architektonische Vorwegnahme der Zukunft» und übergang dabei bewusst das historistische Fassadendekor, das für die damalige Hochhausarchitektur in den USA nur allzu bezeichnend war.⁹ Jaromír Krejcar scheint diesen Widerspruch zwischen moderner Konstruktion und historischem Dekor lediglich als temporäre Erscheinung aufgefasst zu haben. 1925 empfiehlt er, «dem amerikanischen Ingenieur durchgehen zu lassen, dass er auf das Gebäude das historistische Dekor von Gesims- und Fenstereinfassungen appliziert». Denn er hätte bisher einfach keine Zeit gehabt, sich über solche Sachen Gedanken zu machen und «sich ausschließlich auf die Konstruktion konzentriert». Entstanden sei so ein «tatsächliches Wunder der Konstruktionstechnik», ein neuer Bautypus, der es ermögliche, «in einem einzigen Gebäude den ganzen Administrationsapparat des Lebens zu konzentrieren»: der «Wolkenkratzer, diese größte amerikanische Erfindung im Bereich des Bauwesens». Krejcar gibt sich überzeugt, dass Amerika über kurz oder lang ohnehin auf die Verwendung historischer Formen an seinen Gebäuden verzichten werde und die amerikanischen «Städte aus Beton, Stahl und Glas» dann umso mehr als «astreines Produkt der modernen Technik» erstehen werden; wie einst «die weißen Tempel der Antike inmitten sakraler Haine».¹⁰

Mag Krejcars Plädoyer erst einige Zeit nach seinem Projekt für die Markthalle mit den beiden Hochhäusern entstanden sein, das Projekt ist wohl tatsächlich in erster Linie als provokativer Akt zu sehen, der in seiner Modernität die Prager Stadtväter aufrütteln sollte; Gestaltung und Dekor – in welchem Stil auch immer – spielen dabei weniger eine Rolle. Es ging um die demonstrative Zurschaustellung neuer konstruktiver Möglichkeiten; in Bezug auf die eigentliche Markthalle, vor allem aber in Bezug auf die Hochhäuser als bautypologische Neuerung. Damit stand Krejcar in der damaligen europäischen Architekturszene freilich nicht allein da. Seine Geste reflektiert die zeitgenössische Begeisterung für den Wolkenkratzer – als leuchtendes Symbol für Fortschritt und Technik, wie sie in den USA zelebriert wurden. Wäre es zu Beginn der 1920er Jahre nach dem Wunsch eingeschworener Neuerer gegangen, sollten Hochhäuser und Wolkenkratzer nun auch den historischen Zentren der europäischen Städte ein modernes und zeitgemäßes Outfit verpassen. Erste Anzeichen für diese Faszination, die vom Wolkenkratzer ausging, finden wir bereits vor dem Ersten Weltkrieg, etwa im futuristischen Projekt für eine Hochhausstadt von Antonio Sant’Elia (1914). 1921 wurde in Deutschland der erste Wettbewerb für ein Hochhaus in Berlin-Friedrichstraße ausgeschrieben; eingereicht

wurden zahlreiche Projekt, das wohl bekannteste unter ihnen ist der Entwurf von Ludwig Mies van der Rohe, der als «Wabe» in die Architekturgeschichte eingegangen ist [► Abb. 2.15]. Bereits ein Jahr später projektierte Mies dann ein Hochhaus, dessen Skelettkonstruktion ganz mit Glas ummantelt war. Schon 1905 träumten die Betonpioniere Auguste und Gustave Perret davon, «ein Haus mit zwanzig Stockwerken zu bauen». Ab 1922 wurde im Atelier Perret dann das Projekt für *Villes-tours* entwickelt. Mit der Visualisierung einer «avenue des maisons-tours» zwischen Paris und Saint-Germain durch den Maler Jacques Lambert wurde es konkret verortet und im August 1922 auf den Seiten von *L’Illustration* einem breiten Publikum vorgestellt [► Abb. 2.16].¹¹ Für einen bisher nie dagewesenen Widerhall in Architektenkreisen sorgte der Wettbewerb für den Chicago Tribune Tower von 1922. Es wurden sage und schreibe 263 Projekte eingereicht, von denen gut 100 von Architekten außerhalb der USA stammten – unter ihnen Walter Gropius & Adolf Meyer, Adolf Loos (mit seinem in Anlehnung an eine dorische Säule projektierten Wolkenkratzer), Eliel Saarinen, Bruno und Max Taut. Realisiert wurde dann der gotisierende Entwurf der Amerikaner Raymond Hood und John M. Howells. Am konsequentesten scheint sich zu Beginn der 1920er Jahre die Begeisterung für den Wolkenkratzer allerdings in Le Corbusiers Projekt für eine *Ville contemporaine de trois millions d’habitants* zu widerspiegeln. Es wurde 1922 am *Salon d’Automne* präsentiert und sorgte für entsprechendes Aufsehen. Nichts anderes als eine klare Provokation war dann der 1925 im Pavillon de L’Esprit Nouveau gezeigte *Plan Voisin*, in dem Le Corbusier das historische Stadtzentrum von Paris – mit Ausnahme des Louvre und einiger weiterer bedeutender Monumente – durch eine Wolkenkratzer-City ersetzte [► Abb. 2.17].

Krejcars Projekt musste freilich auf dem Papier bleiben. Das gleiche galt auch für zahlreiche weitere Entwürfe für Hochhäuser, die tschechische Architekten (František M. Černý, August Mühlstein, Jan Gillar, Vít Obrtel oder Bedřich Feuerstein) [► Abb. 2.18] – nicht zuletzt beflügelt durch die Publizität von Le Corbusiers *Ville contemporaine* – in der ersten Hälfte der 1920er Jahre für das Prager Stadtzentrum ausarbeiteten. Die ersten Hochbauten in Prag wurden dann diskret an der Peripherie errichtet; und auch heute noch ist die Silhouette des Prager Stadtzentrums weitgehend frei von Hochhäusern. Erstes Gebäude, das die Bezeichnung Hochhaus verdiente, war das Pensionskasseninstitut von Havlíček & Honzík in Prag-Žižkov (1929–1934) [► Abb. 2.19]. Es zählte zu den wenigen Gebäude der tschechoslowakischen Moderne, die bereits in der Zwischenkriegszeit international Beachtung fanden. So reihte es Alfred Roth zu jenen «kompromisslosesten und technisch wie



2.19 – Josef Havlíček & Karel Honzík, Allgemeines Pensionskasseninstitut, Prag 3-Žižkov, Winston Churchill-Platz [Náměstí Winstona Churchilla], 1929–1934.
| Foto: De Sandalo, gta



2.20 – František Jeřábek, Hotel International, Prag 6-Dejvice, Koulova 1501/15, 1953–1957.
| Foto: Klaus Spechtenhauser



2.21, 22 – Auguste und Gustave Perret/Perret frères, Gießerei Wallut et C^{ie}, 1919–1920; Druckereimaschinenfabrik Voirin-Marinoni, 1920–1923, beide Montataire, Dep. Oise.
| Beide aus: *Stavba*, Jg. 3, 1924–1925

ästhetisch geglücktesten» Beispielen seiner Publikation *Die neue Architektur 1930–1940*, mittels derer er die Entwicklung der modernen Bewegung in diesem Zeitraum dokumentieren wollte.¹² Noch in den 1950er Jahren verschob man das von František Jeřábek projektierte Hotel International (1953–1957) von seinem geplanten Standort am Vítězné náměstí in Prag-Dejvice noch etwas weiter in Richtung Stadtgrenze [**► Abb. 2.20**].

Aufgrund der starken visuellen Präsenz der beiden Hochhäuser scheint bereits im zeitgenössischen Diskurs der Umstand in den Hintergrund gerückt zu sein, dass Krejcars Projekt für die Žižkov Markthalle in erster Linie auch ein moderner Industriebau ist. Einer jener Bauten also, denen Vorbildcharakter bei einer Neuorientierung der Architektur attestiert wurde; nicht aufgrund formaler Merkmale, sondern weil sie unter dem Primat von Konstruktion, Materialökonomie und Zweckgerichtetheit von Ingenieuren ohne künstlerischen Anspruch errichtet wurden. Wenig später sollte Krejcar selbst genau auf diesen Aspekt hinweisen.

Mit seiner Markthalle knüpft Krejcar an die heimische Tradition an. Als hochindustrialisierte Länder wiesen gerade Böhmen und Mähren eine Vielzahl an Industriebauten unterschiedlicher Ausrichtung auf. Die Inspirationsquellen waren zahlreich, allerdings gehörte es auch in diesem Bereich vielfach zum guten Ton, eine noch so konstruktiv beeindruckende und materialgerecht umgesetzte Werkhalle an den Fassaden mit allerlei Dekor und Ornament zu verzieren. Vielleicht orientierte sich Krejcar also eher an solchen Bauten, wie sie etwa Walter Gropius 1913 im *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes* oder bereits 1910 Joseph August Lux in seinem Büchlein *Ingenieur-Aesthetik* vorgestellt hatten.¹³ Oder war er gar – möglicherweise über die beiden tschechischen «Außenposten» in Paris, Bedřich Feuerstein und Josef Šíma – über die moderne Industriebauten in Eisen- bzw. Stahlbeton informiert, wie sie damals das Unternehmen Perret frères errichtete? Zu nennen wären beispielsweise die Gießerei Wallut et Cie von 1919–1920 oder die Druckereimaschinenfabrik Voirin-Marinoni von 1920–1923, beide in Montataire, Dep. Oise [**► Abb. 2.21, 22**]. Oldřich Starý sollte wenig später Abbildungen von diesen beiden Fabriken zur Illustration seines Aufsatzes «Vývoj ke konstruktivistické architektuře» [Die Entwicklung zur konstruktivistischen Architektur] verwenden.¹⁴

Mag man letztlich hinsichtlich der Modernität von Krejcars Markthalle in Prag-Žižkov geteilter Meinung sein, in der damaligen tschechischen Architekturszene war das Projekt zweifelsohne sehr wichtig. Auf jeden Fall sollten schon bald die Auseinandersetzung mit Technik, Material und Industrie und die Beschäftigung mit Begriffen

wie Typ, Standard und Funktion die weitere Entwicklung bestimmen. Jaromír Krejcar spielte dabei als Redaktor der wegweisenden Manifestschrift *Život 2* eine zentrale Rolle.



3.01 – Vordere Umschlagseite von *Život* 2, 1922. Gestaltung: Bedřich Feuerstein, Jaromír Krejcar, Josef Šíma, Karel Teige.
| Aus: *Život* 2, 1922

Aufbruch und Umbruch

Der Almanach *Život* 2 und die kulturelle Zukunft der Tschechoslowakei

Der modernen Zivilisation entgegen

Sterne fallen und verfangen sich in den eisernen Konstruktionen von Aussichtstürmen,
vor der Kinoleinwand träumen wir heute unseren schönsten Traum,
der Ingenieur baut schöne Brücken in der weiten russischen Steppe
und Züge fahren hoch über den Gewässern
und auf den Dächern der Wolkenkratzer, wenn die Lichter klar aufleuchten [...]
siehst du vor dir alle Schönheiten dieser Welt.

Jaroslav Seifert, «Alle Schönheiten dieser Welt», 1922

Zu Beginn des Jahres 1923 erschien in Prag die Publikation *Život. Sborník nové krásy* [Das Leben. Almanach der neuen Schönheit] als Jahresalmanach der *Umělecká beseda* [Künstlervereinigung].¹ [► **Abb. 3.01**] Der Leser dürfte von der inhaltlichen wie auch gestalterischen Aufmachung der Publikation einigermaßen überrascht gewesen sein. Denn der zweite Band der Publikationsreihe der *Umělecká beseda*, einer bedeutenden, moderat-modern ausgerichteten Prager Kunstvereinigung, brachte nicht die üblichen Berichte und Besprechungen der vergangenen Ausstellungen und Kunstereignisse. Vielmehr war er eine Manifestschrift jener Kräfte in der Tschechoslowakei, die sich als kulturelle Avantgarde verstand: In *Život 2* wurden die Orientierungspunkte für die zukünftige Ausrichtung dargelegt, programmatische Aufsätze publiziert, neueste Werke und Projekte aus den eigenen Reihen vorgestellt, klare Grenzen zu bisherigen Entwicklungen gezogen. Es sollte um «Neue Kunst – Konstruktion – zeitgenössische intellektuelle Aktivität» gehen, wie es die Titelseite explizit darlegt.

Dass *Život 2* zum kurzfristigen publizistischen Podium der tschechischen Avantgarde werden konnte, hatte in erster Linie eine Person eingefädelt: der damals 27 Jahre junge Architekt Jaromír Krejcar. Er war Mitglied der *Umělecká beseda*, gleichzeitig aber auch der Künstlergruppe *Devětsil*. Zudem war er als Redaktor wesentlich für die inhaltliche Ausrichtung der Publikation verantwortlich.

Im November 1922 wies Krejcar in einem kleinen Zeitungsartikel auf das bevorstehende Erscheinen des Almanachs *Život 2* hin. Mit euphorischen Worten wollte er die Publikation dem aufgeschlossenen Publikum schmackhaft machen. Der Almanach widme sich «der Schönheit jener Dinge, die unmittelbar dem aktuellen Leben entspringen. Der Schönheit von gigantischen Ozeandampfern, amerikanischen Eisenbauten, von Wolkenkratzern, Maschinen, Turbinen, Automobilen, Aeroplanen, von Großstadtkreuzungen mit funkelnden Reklameschriften, von Kinos. Der Schönheit, die nicht in den

Ateliers oder den verträumten Mansarden der Malá Strana ausgedacht wird, sondern die überall dort entsteht, wo der moderne Ingenieur, Techniker, Physiker, Mathematiker, Chemiker arbeitet – die Maschine. Er ist eine Reaktion auf die Verwirrung der kunstgewerblichen Schulen, die mit bloßer Willkür und Ästhetizismus künstlerische Formen herstellen und dem Leben aufzwingen. Dies ist das grundlegende Credo von *Život*.»²

Krejcars knappe Ankündigung weist implizit auf den synthetischen Charakter des Almanachs hin. Er ist somit sowohl Manifestschrift des tschechischen Flügels der internationalen Avantgarde, gleichzeitig aber auch «a synthetic reflection on the contemporary European movement.»³ Krejcars langjähriger Freund Karel Teige unterließ es dann auch nicht, mehrmals auf diese Rolle hinzuweisen: «Es waren dies der Almanach *Život II.* und Jaromír Krejcar, die zum ersten Mal – zumindest in unserem Umfeld – kühn und durchschlagend das ABC der Modernität formulierten.»⁴

Tatsächlich konnte die 200 Seiten starke und heute als bibliophile Präziose gehandelte Publikation die furiose Ankündigung des Herausgebers auch einlösen.⁵ Manifestartige Aufsätze und kritische Statements, zahlreiche Abbildungen und Illustrationen, aphorismenartige Zitate und suggestive Werbeanzeigen sind hier collageartig zu einem typografisch frisch gestalteten Kaleidoskop der angesagten internationalen Avantgardeströmungen verdichtet. Der Anspruch auf eine «neue Schönheit» sollte wie in Berlin, Paris oder Moskau möglichst universell sein; Text und Bild behandeln alle gestalterischen Bereiche: Malerei, Bildhauerei, Literatur, Architektur, Theater, Kino und Fotografie. Dazu kommen Abbildungen von bahnbrechenden Erzeugnissen moderner Industriekultur: Ozeandampfer, Flugzeuge, Automobile und Leuchttürme. Was hier anvisiert wurde, war ein neues Kulturverständnis, das von der modernen Zivilisation ausging und sich betont international und kollektiv präsentierte.

Neben Projekten und kritischen Aufsätze aus den eigenen Reihen sind es insbesondere Inspirationsquellen aus dem Ausland, die zum Ausgangspunkt eines neuen Kulturverständnisses gemacht werden. Und dabei dominiert – die Gestaltung des Umschlags führt es unmissverständlich vor Augen – ganz klar die kulturelle Weltsicht des *Esprit Nouveau* und die Theorien des Purismus, wie sie damals Le Corbusier und Amédée Ozenfant in Paris verfochten.⁶

Život 2 – ein Panoptikum als Programm

Ausgehend vom collageartigen Charakter von *Život 2* werden in der Folge wesentliche Themen, Motive und Personen aus dem Inhalt des Almanachs in sinnfälliger Reihenfolge vorgestellt und kommentiert.

→ Federführend: Jaromír Krejcar

Jaromír Krejcar war nicht nur Redaktor von *Život 2*, sondern besorgte auch Grafik und Gestaltung des Almanachs [WV 12] und entwarf zusammen mit Feuerstein, Šíma und Teige den symbolträchtigen Umschlag der Publikation. Im Weiteren publizierte er in *Život 2* eigene Aufsätze mit Programmcharakter: «Architektura transatlantických parníků» [Die Architektur der Ozeandampfer], «Die moderne tschechische Kunst» und «Made in America».⁷ Auch die kurzen Texte über Peter Behrens, Jan Kotěra, das Statement zur Gegenüberstellung von Eiffelturm und Tatlin-Turm und weitere Kommentare stammen wohl von ihm; letztlich verfasste er – wahrscheinlich gemeinsam mit Karel Teige – das Schlusswort. Überhaupt scheinen Krejcars Publikationspläne zu jenem Zeitpunkt sehr ambitioniert gewesen zu sein: Eine Reklameanzeige auf der vorderen Umschlaginnenseite weist ihn als Herausgeber der zeitgeistträchtig als «frei von jeglichem Akademismus» apostrophierten Reihe *Radosti ze života* [Freuden des Lebens] aus, in der 12 Bände zu einschlägigen Themen geplant waren. Die Reihe wurde allerdings nicht realisiert.

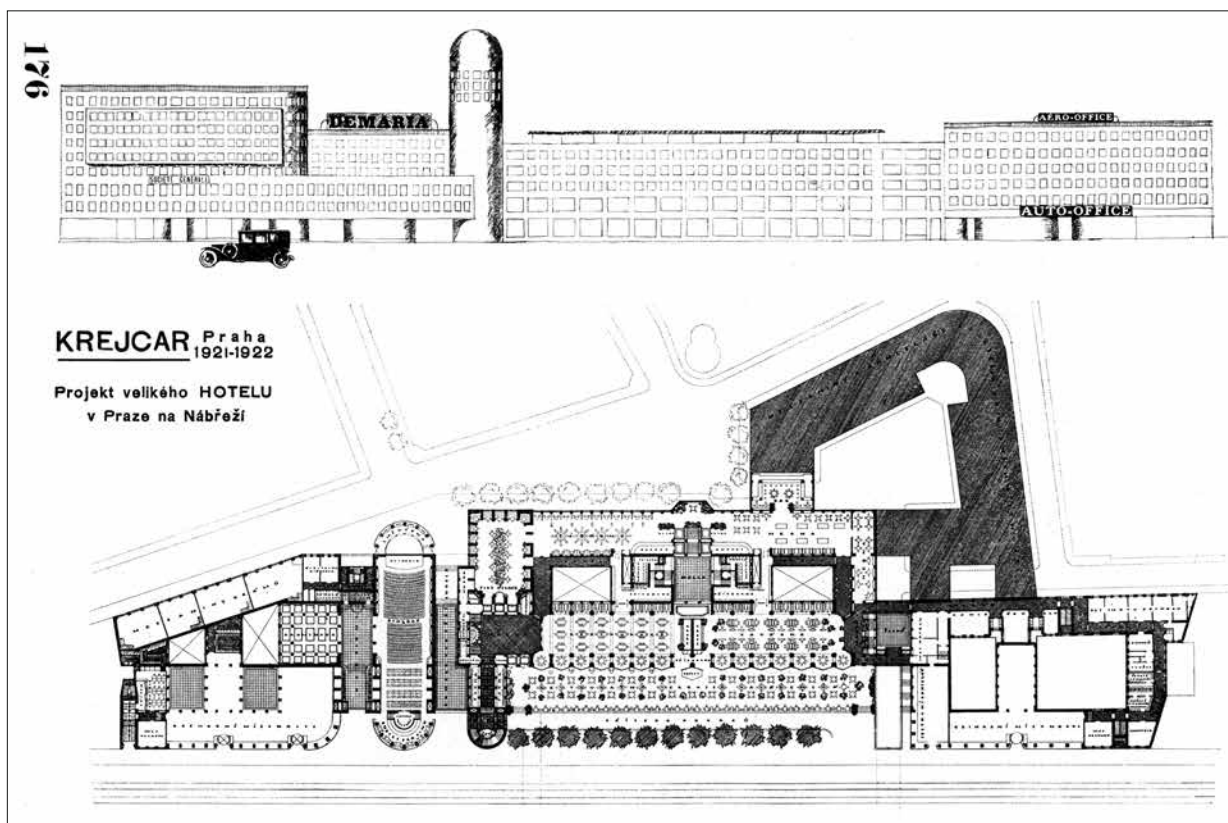
Letztlich veröffentlichte er in *Život 2* eigene Architekturentwürfe: das 1921–1922 noch als Studienarbeit entstandene Projekt für ein Hotel am Smetana-Quai in Prag [WV 9], den Entwurf für ein Geschäftshochhaus in Prag [WV 10] und eine Zeichnung eines Provinzbahnhofs [WV 11].

Während sich Krejcar in «Architektura transatlantických parníků» mit den wegweisenden Ozeandampfern und in «Made in America» mit den bahnbrechenden Errungenschaften Amerikas beschäftigt, rekapituliert er im auf deutsch abgedruckten Aufsatz «Die moderne tschechische Kunst» die Entwicklung der Kunst vom Kubismus bis 1922. Krejcar stellt die «Evolution» derart dar, dass sie quasi automatisch in die Aktivitäten der Devětsil-Künstler münden muss. Abbildungen von Werken Mrkvičkas, Kerharts und Frintas, allesamt aus dem Jahr 1922, repräsentieren diese Entwicklungsstufe. Krejcar zählt sich dann am Schluss des Aufsatzes selbst zu den tatsächlichen Wegbereitern und Initianten zukünftiger Entwicklungen. Diese werde eingeleitet durch die «programmklare Zusammenarbeit der VIER: (Feuerstein, Krejcar, Šíma, Teige) mit einem engen Kreise von Vertretern des Purismus, Kollektivismus, Internationalismus.» Mehrere Werke dieser Vierergruppe sind dann auch auf der Doppelseite 174/175 abgebildet, jeweils arrangiert um eine

große Ziffer «4». Die Inszenierung zeugt von ausgeprägter Selbstüberzeugung und einem hohen Sendungsbewusstsein: Hier präsentiert die wahrhaftige «Avantgarde» ihre Werke.

Krejcars Projekt für ein Hotel am Smetana-Quai in Prag (S. 176) entstand noch als Studienarbeit bei Jan Kotěra an der Prager Akademie [► Abb. 3.02]. Der Standort ist nicht genauer spezifiziert, möglicherweise aber handelt es sich um den Winkel zwischen Smetana-Quai und Karolina Světlá-Straße. Krejcars Hotel-Projekt ist ein großer Gebäudekomplex, der aus mehreren, teilweise ineinander verschachtelten Bauvolumen zusammengesetzt ist. Wie schon beim Projekt für Öffentliche Bäder an der Moldau [WV 4] verfügen auch hier mehrere Gebäudeteile – wie auch die Eingänge und Einfahrten – über abgerundete Ecken; besonders ins Auge fällt der zigarrenartige Turm im linken Bereich der Hauptfassade gegen das Moldauufer. Die Platzierung der Öffnungen folgt einem strengen Raster; in den Erdgeschossen sind es großflächige Fenster, die den Blick auf die Moldau freigeben, in den Obergeschossen sind diese annähernd quadratisch. Wie der Grundriss des Erdgeschosses zeigt, ist wohl der mittlere Gebäudebereich das eigentliche Hotel. Hier befinden sich Aufenthaltsräume, Salons, Buffets, ein Kaffeehaus und ein riesiges Restaurant mit Aussichtsterrasse. In den beiden seitlichen Gebäudeteilen sollten Geschäfte und Büros Platz finden, zudem war ein großes Kino vorgesehen. Das Projekt ist im Kontext der damaligen Bestrebungen um eine Reduktion der Baukörper auf ihre volumetrische Wirkungskraft zu sehen. Keinerlei Gliederungselemente sind vorhanden, die Fassaden erhalten ihren strengen Ausdruck lediglich durch die konsequente Anordnung der Öffnungen in Achsen. Allerdings: An die Stelle des verabschiedeten Dekors sind nun Reklameaufschriften getreten. Zeitgeistträchtig bietet der multifunktionale Gebäudekomplex ein «Auto-Office» und ein «Aéro-Office» an. Das vor die Fassadenansicht montierte Automobil sorgt dezidiert für Modernität.

Die beiden anderen Architekturentwürfe sind auf Seite 174 abgebildet [► Abb. 3.03]. In beiden Fällen handelt es sich eigentlich um bloße Architekturzeichnungen. Besonders trifft dies für den Provinzbahnhof zu, den Krejcar fiktiverweise in «VICHY» verortete – was mit der Aufschrift «Chemins de fer du Nord» nicht so ganz zusammenpassen will [► Abb. 3.04]. Die Strichzeichnung mit ihren feingliedrigen Geländern und Stützen von Stations-



3.02 – Jaromír Krejcar, Projekt für ein Hotel am Smetana-Quai [Smetanovo nábřeží], Prag 1-Nové Město, 1921–1922 [WV 9].

| Aus: Život 2, 1922



gebäude und Bahnsteig, der überdimensionierten Weichenlampe und der aufgeklebten Dampflokomotive wirkt wie ein Entwurf für ein Bühnenbild. Proportionen und Funktionen spielen hier keine Rolle. Krejcars Zeichnung bringt jene feine Art der Poesie zum Ausdruck, die auch die zeitgleich in Frankreich entstandenen Bilder von Josef Šíma und Bedřich Feuerstein aufweisen. Die Zeichnung – später von Karel Teige als «Architektur ohne Architektur» bezeichnet – könnte durchaus auch als ironischer Kommentar zu jener überbordenden Architektur gelesen werden, die sich lediglich auf Formen und Stile konzentriert; und dabei das Wesentliche außer Augen lässt.

Wesentlich «konkreter» präsentiert sich der Entwurf für ein Geschäftshochhaus in Prag; wobei auch hier die grafisch-zeichnerische Komponente eine wesentliche Rolle spielt [► Abb. 3.05]. Man kann den Entwurf vor dem Hintergrund von Krejcars zeitgleich formulierter Begeisterung für die Architektur der Ozeandampfer und den neuen Bautyp des Wolkenkratzers betrachten. Letz-

3.03 – Život 2, 1922, S. 174. Krejcars Entwurf für ein Geschäftshochhaus in Prag [WV 10] und seine Zeichnung eines Provinzbahnhofs [WV 11].

| Aus: Život 2, 1922

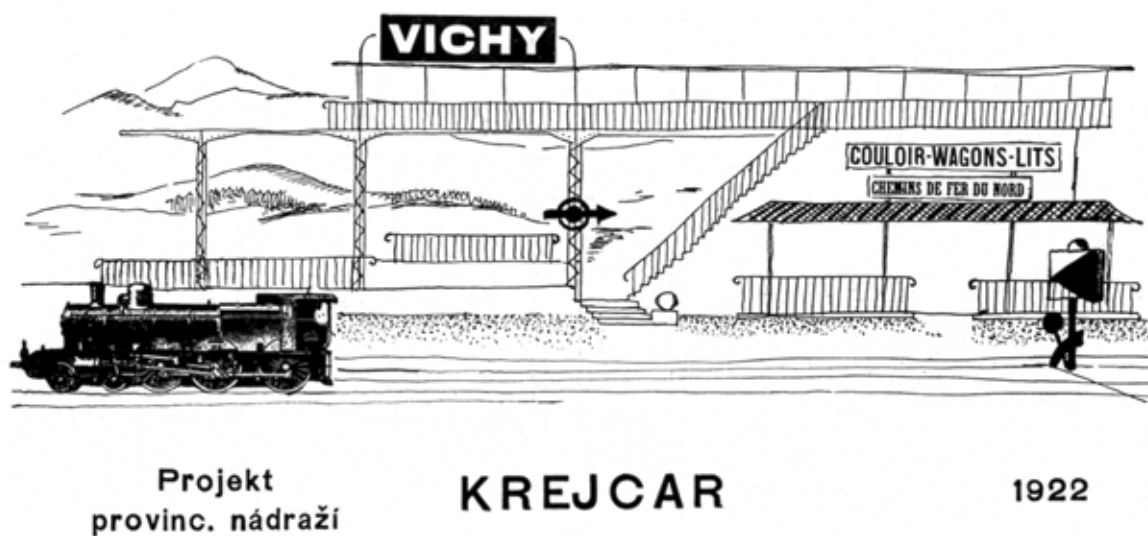
terer fand bereits in Form der beiden Hochhäuser in seinem Projekt für eine Großmarkthalle in Prag-Žižkov eine Umsetzung und tritt hier nun weit stringenter in Erscheinung. Über Erdgeschoss und Mezzanin – je zweigeschossig – erheben sich 18 Geschosse, die horizontal jeweils zu Dreiergruppen zusammengefasst sind. Die quadratischen Fensteröffnungen sind in einem strengen Raster angeordnet, für eine Strukturierung sorgt lediglich ein etwas größerer Abstand zwischen den Gruppen von je drei Geschossen. Die Architektur der Ozeandampfer faszinierte Krejcar aufgrund ihrer Zweckgerichtetheit und konstruktiven Klarheit. Dekor im Sinn einer «baukünstlerischen» Gestaltung erweist sich dabei als völlig überflüssig. Daher lässt es Krejcar auf seinem Geschäftshochhaus auch komplett weg; und ersetzt es durch eine Vielzahl von Reklameaufschriften, die sich im unteren Bereich des Gebäudes verdichten. Adolf Loos hätte wohl von einer völlig unzulässigen «Tätowierung» gesprochen; für die Prager Avantgarde waren Reklameaufschriften – ebenso wie die Automobile, die hier gleich zu viert vorfahren – jedoch Ausdruck von Modernität und Großstadtflair schlechthin. Und bis zu der expliziten Verbannung solcher Zutaten aus der Architektur in den Theorien Karel Teiges sollte es noch einige Zeit dauern. Dass die Großform des Geschäftshauses nicht ganz der reinen «Zweckhaftigkeit» folgt, zeigen die abgerundeten Ecken des Gebäudes – möglicherweise ein «formaler» Widerhall der dynamischen Architektur der Ozeandampfer? Jedenfalls sollte sich diese Komponente fast zu einer Art persönlichem Stilmerkmal bei Jaromír Krejcar entwickeln; sie findet sich bei mehreren seiner Projekte – etwa beim Sanatorium Machnáč in Trenčianské Teplice (1929–1932) oder

dem Tschechoslowakischen Pavillon an der Pariser Weltausstellung 1937.

Bleibt noch Krejcars organisatorische und redaktionelle Tätigkeit bei *Život* 2. Es war mit Sicherheit er, der die Umělecká beseda dazu bewegen konnte, der Devětsil-Gruppe ihren Jahresalmanach als Plattform zur Verfügung zu stellen. Dies war von zentraler Bedeutung, da dem Devětsil-Kreis damals ein eigenes Publikationsorgan fehlte und die finanziellen Mittel nicht vorhanden waren, um eine zweite Publikation im Umfang des *Revoluční sborník Devětsil* [Revolutionärer Almanach Devětsil] herauszugeben.

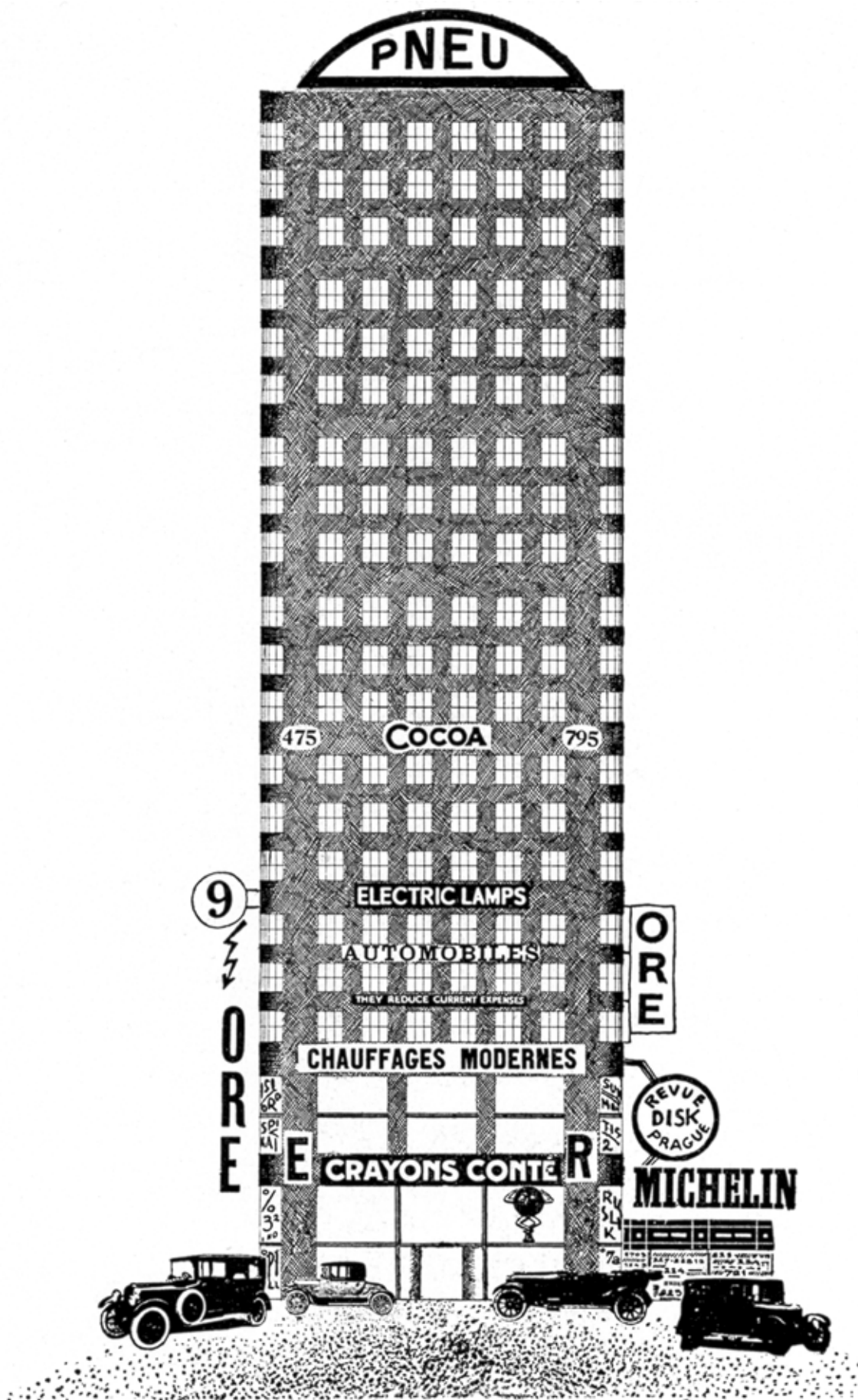
Krejcars offizielle Nennung im Almanach ist «Redaktor». Wie dies auch immer aufgefasst werden mag, Krejcar hatte wesentlichen Anteil bei der inhaltlichen Abstimmung der Publikation und er dürfte die koordinierende Drehscheibe beim Zusammentragen des Materials in Prag gewesen sein. Durchaus im Sinn des angestrebten «Kollektivismus» trugen noch mehrere andere wichtige Persönlichkeiten aus dem Devětsil-Kreis zu Inhalt und Ausrichtung der Manifestschrift bei. In erster Linie wohl Karel Teige, aus dessen vierwöchigem Ausflug nach Paris im Sommer 1922 wahrscheinlich der Großteil des Materials für *Život* 2 resultierte. So schrieb er etwa Anfang August 1922 in einem Brief an Jaroslav Seifert: «Ozenfant und Jeanneret haben mir heute für *ŽIVOT* einen langen Aufsatz und vier Fotografien geschickt. Sag das bitte Krejcar.»⁸

In diesem Sinn war *Život* 2 das Resultat jenes vielbeschworenen «Kollektivismus», der für die zukünftige kulturelle Ausrichtung von zentraler Bedeutung sein sollte.



3.04 – Jaromír Krejcar, Provinzbahnhof, 1922 [WV 11].

| Aus: *Život* 2, 1922



3.05 – Jaromír Krejcar, Entwurf für ein Geschäftshochhaus in Prag, 1922 [WV 10].

| Aus: *Život* 2, 1922

→ Kollektiver Geist: Grafik und Gestaltung

Die Neuausrichtung der tschechischen Avantgarde um 1922/23 sollte auch grafisch-visuell zum tragen kommen [► **Abb. 3.06**]. Jaromír Krejcar sorgte mit der Gestaltung des Almanachs *Život 2* [WV 12] für ein frisches, grafisch ansprechendes Produkt, das bereits mit seiner programmatischen Fotomontage auf dem Umschlag neue Wege beschritt.

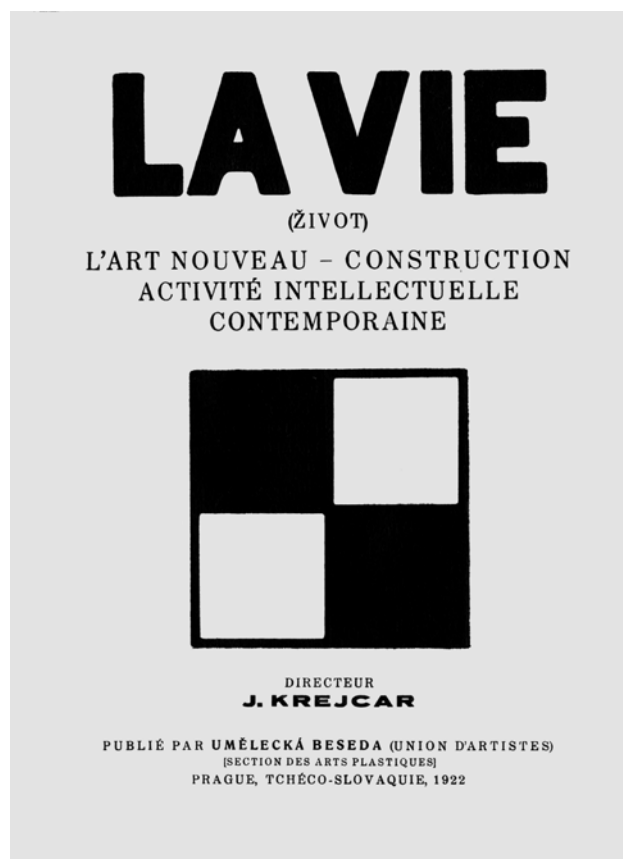
Revolutionierend für die Gestaltung von Druckerzeugnissen wirkte damals die aufkommende Neue Typografie. Propagiert wurden klare Raster, die Verwendung von «elementaren Formen» und ausschließlich «modernen», serifenlosen Schriften. Zudem sollten möglichst wenige Schriftarten und Schriftgrade zum Zug kommen und Versalien tunlichst vermieden werden. Stattdessen favorisiert man übergroße Ziffern oder ausschließlich Kleinschrift, applizierte Balken, Kreise, Pfeile und Quadrate als zusätzliche gestalterische Elemente. Besonders populär sollte Rot als Zweitfarbe werden.

Krejcar nahm diese neuen Maximen in der Buchgestaltung ganz offensichtlich zur Kenntnis, betrachtete diese allerdings mehr als Inspiration und Ergänzung, denn als fixes System. Die grafische Gestaltung von *Život 2* ist dann auch eine fantasievolle und spielerische Mischung unterschiedlicher Schriftarten, grafischer Stile, verschiedener Satzspiegel und anderer Darstellungsmöglichkeiten, was auch den collageartigen Inhalt widerspiegelt. Mit den zahlreichen Abbildungen, Fotografien, Zeichnungen und typografisch aufbereiteten Kurztexten bietet die Publikation ein äußerst kurzweiliges und entdeckungsreiches visuelles Erlebnis für den Leser. Auffällig ist auch die aufwändige Ausrüstung des Almanachs: Unterschiedliche Papierqualitäten wechseln sich ab, einige Seiten sind farbig hinterlegt und mehrere Abbildungen in Duoton wurden erst nach dem Druck eingeklebt. Besonders exquisit wirken zudem ebenfalls nach dem Druck eingeklebte Pergamentseiten.

Sicher ist es die Gestaltung im Sinn einer «vielfältigen Einheit», welche die generelle Wirkung der Publikation ausmacht. Allerdings scheint Krejcar gerade bei der Gestaltung seiner beiden Aufsätze «Made in America» und «Die moderne čechische Kunst» mit besonderem Effort vorgegangen zu sein. Sie gehören – etwa mit den Doppelseiten 174/175 und 190/191 – zu den visuellen Höhepunkten des Almanachs.

Život 2 steht am Anfang einer äußerst reichhaltigen Produktion modern und qualitativ gestalteteter Druck-

erzeugnisse durch tschechische Grafikdesigner. Das Spektrum reicht von Flyern und Flugblättern über umfangreiche Buchpublikationen bis zu Zeitschriften und Fachblättern.⁹ Angeknüpft wurde damit an die lange Tradition tschechischer Buchkunst und Publikationstätigkeit, die mit der Nationalen Wiedergeburt zu Beginn des 19. Jahrhunderts eingesetzt hatte. Nunmehr ging es um eine zeitgemäße und ansprechende Gestaltung, die auf der fantasievollen Umsetzung der Grundsätze der Neuen Typografie beruhte. Der Beitrag Jaromír Krejcars dazu ist klein aber fein: Neben *Život 2* gestaltete er seine Publikation *L'Architecture contemporaine en Tchécoslovaquie* von 1928 [WV 44] und Karel Teiges Monografie über seine eigenen Arbeiten *Práce Jaromíra Krejcara* von 1933 [WV 77]. Zu den führenden Buchgestaltern jener Zeit gehörten neben Karel Teige insbesondere Zdeněk Rossmann und Ladislav Sutnar. Letzterer emigrierte 1939 in die USA und setzte dort seine erfolgreiche Karriere fort.¹⁰



3.06 – *Život 2*, 1922. Frontispiz in französischer Version.
| Aus: *Život 2*, 1922

→ Umschlag

Dieser ist als zeitgeistträchtiges Kollektivwerk der Vierergruppe «Feuerstein + Krejcar + Šíma + Teige» (so im Impressum vermerkt) entstanden [► Abb. 3.07]. Außer Zweifel steht auch hier die primäre Inspirationsquelle: der Esprit Nouveau. Die zentralen Elemente auf dem Umschlag – die Kanneluren einer dorischen Säule und ein Autorad – sind quasi ein synthetisierendes Weiterdenken der Bebilderung von Le Corbusiers Aufsatz «Des yeux qui ne voient pas ... III. Les Autos». Entsprechend sophistiziert kann dann auch die Interpretation dieser wahrscheinlich ersten Fotomontage der Devětsil-Künstler ausfallen, was Ulrich Winko in seinem Aufsatz vorführt.¹¹ Durchaus plausibel scheint aber auch eine etwas simplere Leseart des Umschlags: Weder der ideale Naturzustand – die ruhige Meeresoberfläche und der Himmel im Hintergrund –, noch eine Zivilisationsstufe, die sich über dorische Säulen identifiziert, sondern die moderne Technik – das Praga-Autorad im Vordergrund – sollte als Quelle der neuen Schönheit [*nová krása*] die Basis für das Leben [*život*] abgeben. Zwar hatten die Gestalter des Umschlags bei ihrer kollektiven Arbeit – wenn nicht bewusst, dann zumindest unbewusst – wohl die puristischen Theorien und Kompositionsmaximen im Kopf, viel eher aber dürfte es ihnen um den spielerisch-experimentellen Umgang mit dem Fotomaterial und mit verschiedenen Schrifttypen gegangen sein. Ohnehin muss man sich die Entwurfsarbeit der konspirativen Vierergruppe nicht als stringenten und zielstrebigem Prozess vorstellen, sondern vielmehr als spontanen, von Koffein und Nikotin beflügelten Gedankenaustausch in einem Atelier oder Kaffeehaus ...



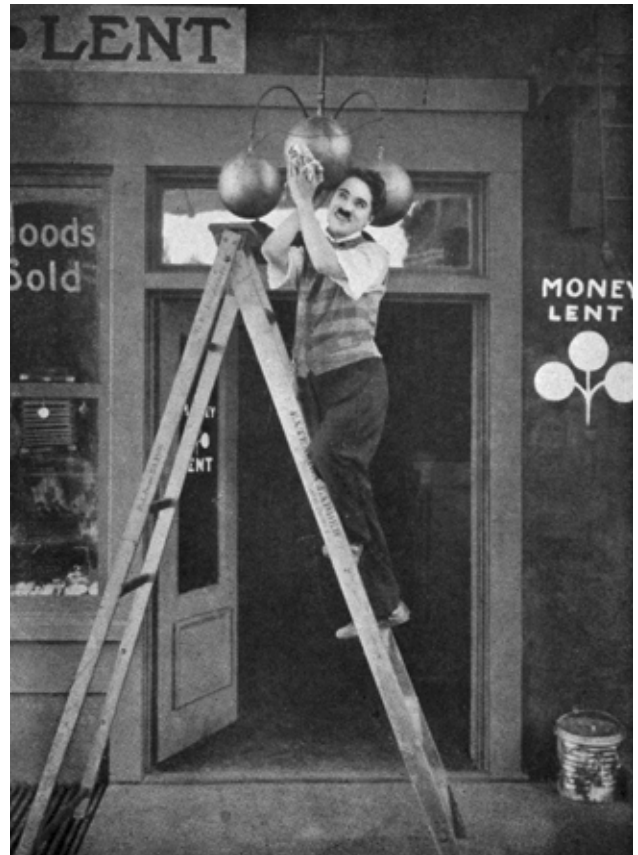
3.07 – Vordere Umschlagseite von *Život* 2, 1922. Gestaltung: Bedřich Feuerstein, Jaromír Krejcar, Josef Šíma, Karel Teige.

| Aus: *Život* 2, 1922

→ Mitarbeiter

Hinter einer roten Pergamentseite, noch vor der eigentlichen Titel-Doppelseite auf französisch und tschechisch, stößt der Leser auf ein ganzseitiges Tableau, auf dem sorgsam alle «Spolupracovníci – collaborateurs – Mitarbeiter» von *Život 2* aufgeführt sind. Aus der tschechische Szene etwa Feuerstein, Kotěra, Krejcar, Mrkvička, Nezval, Seifert, Šíma und Teige, aus dem internationalen Umfeld Archipenko, Behrens, Chaplin, Epstein, Ěrenburg, Jeanneret (Le Corbusier), Ozenfant, Wright und Zadkine; Lipchitz, Man Ray, Perret, Prampolini, Survage und Utrillo. Fast 60 Maler, Architekten, Literaten und Schauspieler sind hier aufgeführt und als Mitarbeiter ausgewiesen – auch wenn von diesen Künstlern oft nur eine einzige Abbildung in der Publikation vorhanden ist. Aber um Vollständigkeit oder Objektivität ging es auch nicht. Vielmehr wollte man sich programmatisch welt-offen, kollektiv und «international» geben. So steht bei jeder Persönlichkeit ihr aktueller Wirkungsort: Berlin, Brno, Los Angeles [sic], Moskau, New York, Paris, Prag, Rom, U.S.A. [► **Abb. 3.08**].

Die aufgeführten «Mitarbeiter» aus der ganzen Welt sollten als Garanten für Qualität und zukunftsweisende Perspektiven, aber auch für Seriosität stehen. Man verfocht hier nicht irgendwelche Hirngespinnster, sondern befand sich sozusagen am Puls der Zeit, denn auch in den anderen Kunstmetropolen wurden ähnliche Ziele verfolgt. Die programmatisch zur Schau gestellte neue «Internationalität» von Kunst und Architektur sollte der Vereinnahmung von Kultur für die nationale Sache endgültig den Riegel verschieben. Die neue Kultur sollte grenzüberschreitend ihre Wirkung entfalten; frei von nationalen Animositäten und befreit von provinzieller Rückständigkeit.



3.08 – *Život 2*, 1922, S. 7. Ebenfalls als einer der zahlreichen «Mitarbeiter» im Almanach *Život 2* aufgelistet: Charlie Chaplin, der «Dynamometer des modernen Humors».

| Aus: *Život 2*, 1922

→ Neues aus dem Westen: L'Esprit Nouveau



3.09 – Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Pavillon de l'Esprit nouveau an der *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* in Paris, 1925. «Billboard» auf der seitlichen Außenwand des Pavillons.
| FLC

Die Merkmale könnten zahlreicher nicht sein, die auf die primäre Inspirationsquelle für den Almanach *Život 2* hinweisen: die Zeitschrift *L'Esprit nouveau*, auf deren Seiten Charles-Édouard Jeanneret/Le Corbusier und Amédée Ozenfant apologetisch ihr Programm einer allumfassenden Kulturreform lancierten, die ihren Nährboden in der Vorstellung eines ästhetischen Einklangs von Industrie und Kunst fand. Offenbar scheint Karel Teige während seiner Paris-Reise im Sommer 1922 das Programm des Esprit Nouveau besonders fruchtbar und inspirierend für die heimische Szene empfunden zu haben; obwohl Hefte der Zeitschrift *L'Esprit nouveau* sicher schon vorher in Prag kursierten [► **Abb. 3.09**].

Bereits das Aushängeschild des Almanachs, der Umschlag mit dorischer Säule und Automobilrad, lässt das visuelle Repertoire des *L'Esprit Nouveau* anklingen. Erster Beitrag in der Publikation ist der programmatische Aufsatz «Le purisme» von Le Corbusier und Amédée Ozenfant; in gekürzter französischer Fassung und tschechischer Übersetzung von Karel Teige.¹² Der Text umreißt die Theorien des Purismus in der Malerei, ist illustriert mit puristischen Stillleben der Autoren und Ansichten des visionären Städtebauprojekts für die *Ville contemporaine de trois millions d'habitants* von 1922. Zweiter Beitrag des Pariser Duos ist der eigens für *Život 2* verfasste Aufsatz «Architecture et purisme» bzw. – wiederum in der Übersetzung Karel Teiges – «Architektura a purismus».

Neben Abbildungen von Architekturprojekten und Malereien Le Corbusiers und Ozenfants ist *Život 2* durchzogen von zahlreichen Merkmalen, Materialien und verbal-visuellen Darstellungsstrategien aus dem Kosmos des Esprit Nouveau. So finden sich im Almanach mehrere Abbildungen, die bereits in *L'Esprit nouveau* publiziert worden waren oder aus dem visuellen Fundus der Zeitschrift stammen. Erwähnt seien etwa Fotografien von Werken von Lipchitz und Zadkine oder die Aufnahme von Manhattan auf S. 32 in *Život 2*, die Le Corbusier 1925 in seinem Aufsatz «Une ville contemporaine» in der letzten Nummer des *Esprit nouveau* bzw. in *Urbanisme* verwendet.¹³ Eine weitere unübersehbare Analogie sind die Abbildungen von Automobilen, Flugzeugen, Ozeandampfern und Industrieprodukten – Objekten, die als vorbildhafte Erzeugnisse der modernen Industriegesellschaft fast Kultstatus im Universum des Esprit Nouveau genossen. Und nun auch von der tschechischen Avant-

garde zum Ausgangspunkt für eine Neuausrichtung der architektonischen und künstlerischen Ausdrucksformen erhoben werden.

Unübersehbar sind auch vom *L'Esprit nouveau* inspirierte Arten der Bildregie. Die Parallelen gehen soweit, dass in *Život 2* die Gegenüberstellung von zwei Automobilen zitiert wird, um die stetige Entwicklung zu einem noch besseren «Standard» zu illustrieren. Zeigt Le Corbusier in *L'Esprit nouveau* Ausschnitte der beiden Ozeandampfer France und Lamoricière um 90 Grad gedreht, so tut er dies wohl um der Inszenierung des Objekts willen. Die gleiche Drehung der Darstellung finden wir auch in *Život 2*: bei den Abbildungen von Deck und Promenadendeck des Liners Volendam der Holland America Line auf S. 37 und 39 [► Abb. 3.19]. Allerdings muss festgehalten werden, dass solche Verfremdungseffekte in der damaligen neuen Buchgestaltung ein beliebtes Mittel waren, ging es um eine bewusste Retardierung des Leseflusses. Besonders faszinierend bei der Ozeandampfern mussten damals die Promenadendecks gewesen sein. Le Corbusier bildet in «Les yeux qui ne voient pas» diejenigen der Aquitania und der Empress of France ab. Es handle sich um eine «architecture pure, nette, claire, propre, saine»; was dann besonders geeignet

schien, um auch 1923 den Umschlag von *Vers une architecture* zu zieren. Praktisch in identischer Perspektive zeigt Krejcar auch in *Život 2* ein Promenadendeck; und zwar dasjenige der Volendam (S. 39) [► Abb. 3.10, 11].

Komplettiert wird die Präsenz des Pariser Esprit Nouveau auf den Seiten von *Život 2* durch zahlreiche Arbeiten von Künstlern und Theoretikern aus der Entourage Le Corbusiers und Amédée Ozenfants. Zeitgenössische Beispiele aus Malerei und Plastik sowie Aufsätze zu Foto, Kino und Film stammen fast ausschließlich von ihnen. Auch der Aufsatz «Estetika strojů» [Maschinenästhetik] des französischen Kunsthistorikers und Essayisten Elie Faure ist eine Übersetzung aus dem *L'Esprit nouveau*.

Die intensive Rezeption des Esprit Nouveau – sowohl inhaltlich als auch hinsichtlich der verbal-visuellen Gestaltungsmerkmale – ist letztlich einer der wesentlichen Faktoren, der *Život 2* zu einem «Publikationsorgan einer sich international gebenden künstlerischen und intellektuellen Avantgarde» macht, «die Kunst und intellektuelle zeitgenössische Aktivität» zu vereinen sucht.¹⁴

Parallele Bildwelten in Prag und Paris:



3.10 – *Život 2*, 1922, S. 39. Promenadendeck des Ozeandampfers Volendam der Holland America Line.

| Aus: *Život 2*, 1922

3.11 – Umschlag von Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923. Abgebildet ist das Promenadendeck der Aquitania.

| Aus: Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923



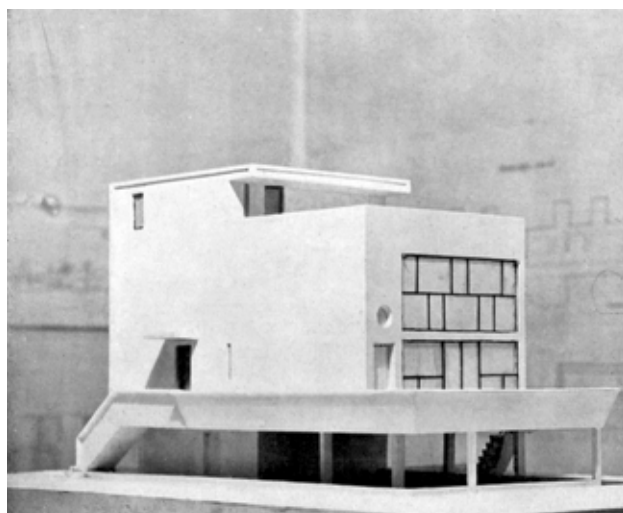
→ Architecture et purisme

«Architecture et purisme» ist einer der beiden programmatischen Aufsätze in *Źivot* 2, welche die grundlegenden Prinzipien des Purismus erläutern. Der von Le Corbusier – wie extra betont wird – eigens für *Źivot* 2 verfasste und auf den ersten Seiten des Almanachs publizierte Beitrag streicht die wegweisende Bedeutung des Purismus für die Architektur heraus.¹⁵ Le Corbusier gibt eine komprimierte Zusammenstellung seiner Architekturphilosophie; in der gewohnten, aphorismenartigen Diktion – mit Rückversicherungen in der Vergangenheit, scharfsinnigen Beobachtungen in der Gegenwart und prophetischen Visionen für die Zukunft. Zu Beginn stehe die Konstruktion, «qui précède l'architecture; elle satisfait à des problèmes pratiques. [...] La construction est affaire de raison.» Reine Vernunft aber reicht nicht. Die Ingenieure brauchen Erfindungsgabe und «calcul», um zu wegweisenden Lösungen zu gelangen. Und unter dem Gesetz der Ökonomie und Selektion können dann nur die besten Ergebnisse überdauern: Es sind neue Standards und Typen – wie etwa «le paquebot, l'avion, le gratte-ciel». In solchen Produkten ist auch die Quelle eines neuen Stils angelegt: «L'ingénieur a préparé la voie: tous les moyens sont là. Une production industrielle immense a permis à notre culture de manifester ses aspirations esthétiques: hors de la production artistique, dans la production industrielle, un style s'énonce.» In diesem Stadium kommen die Architekten zum Zug; freilich nur jene, die aus den an sie gerichteten Ermahnungen gelernt haben: «Le domaine de l'architecture commence là où finit celui de la construction: quand la raison est tranquille. Alors peuvent intervenir les émotions plastiques.» Diese Architekten sind es dann, die wahre Architektur als «expression d'une intention élevée» erschaffen können. Und auch nur für solche Werke mag Le Corbusiers berühmte Definition Geltung haben: «L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière, c'est le rythme harmonieux des espaces, de la lumière et de l'ombre.» Der ideell-mentale Garant, um solch ein Ziel zu erreichen, ist letztlich der Purismus: «Le Purisme est un état d'esprit, une ligne de conduite tracée par la loi d'économie [...]. Procédant du choix, il recherche la solution claire et générale. Classement, hiérarchie, ordre.»

Illustriert ist dieser programmatische Aufsatz mit aktuellen Projekten von Le Corbusier und Pierre Jeanneret: Abgebildet sind die Projekte für die *Maison Monol* (1919), ein Wohnhaus am Meer (1921–1922) und die ab

1922 projektierten *Immeubles-villas*. Ebenfalls vertreten sind zwei Varianten der ab 1920 entwickelten *Maison Citrohan*, jener standardisierten Wohneinheit, mit der Le Corbusier zum ersten Mal das grundlegende Konzept des Hauses als «Box» zukunftsprägend umsetzt: «Its iconic character has left its imprint on what has long been universally accepted as «modern architecture».¹⁶ Die Wohneinheit ist die formale, «puristische» Lösung für eine Reihe von Themen, mit denen sich Le Corbusier bereits einige Jahre auseinandergesetzt hatte. Und sie sollte das Modell bleiben für praktisch alle weiteren Entwürfe von Wohneinheiten – bis hin zu jenen der *Unité d'habitation* [► Abb. 3.12, 13].

Der Aufsatz «Architecture et purisme» zeugt ohne Zweifel vom gesunden Selbstverständnis Le Corbusiers als Architekt. Ingenieurtechnik und Architektur werden einerseits als zwei klar voneinander getrennte Bereiche dargestellt, die jeweils eigenen Bedingungen unterliegen. Andererseits kann «wahre» Architektur aber auch nur auf den Leistungen der Ingenieure entstehen; gefragt sind Architekten, die aufgrund ihrer baukünstlerischen Fähigkeiten in der Lage sind, «to elevate construction from a purely utilitarian to a poetic level.»¹⁷ Le Corbusiers



3.12 – Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Projekt für die *Maison Citrohan*, 1920–1922. Zweite Version auf Pilotis, 1922. Modell.

| Aus: Stonorov, Oskar; Boesiger, Willy (Hrsg.), *Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Ihr gesamtes Werk von 1910–1929*, Zürich: Girsberger 1930

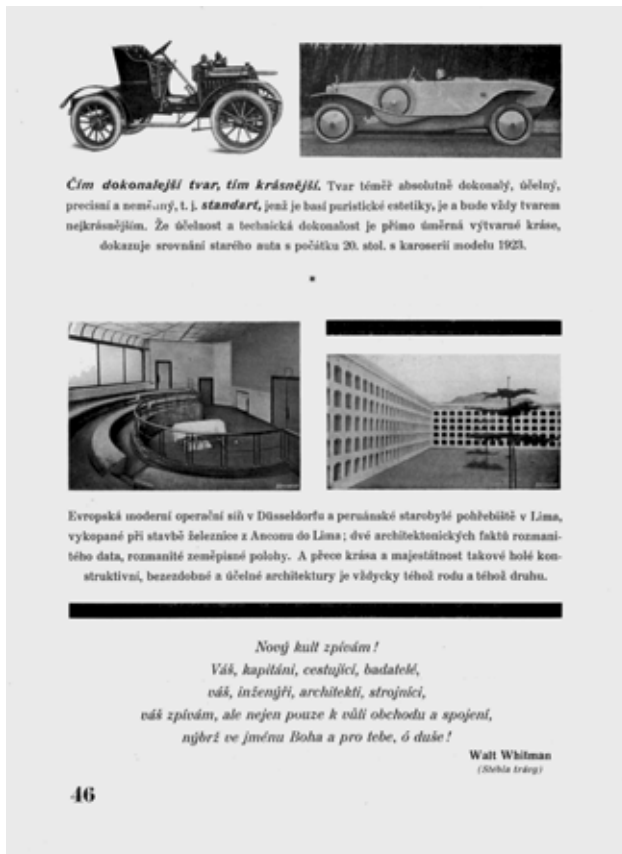


3.13 – Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Pavillon de l'Esprit nouveau an der *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* in Paris, 1925. Der Innenraum war eine dreidimensionale Inszenierung jener allumfassenden Kulturreform, wie sie auf den Seiten der Zeitschrift *L'Esprit nouveau* entwickelt worden war.
| FLC

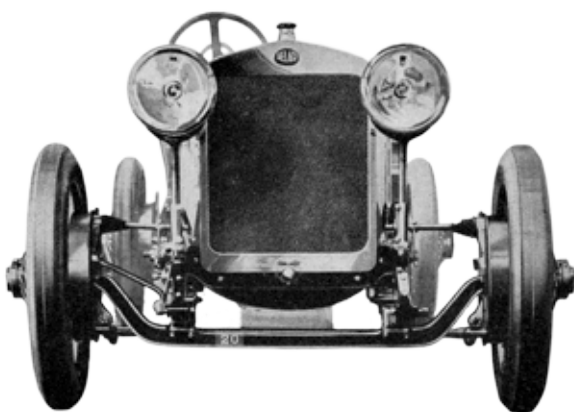
Sicht der Dinge vor dem Hintergrund der 1923 publizierte Manifestschrift *Vers une architecture* auf den Punkt gebracht: «On the one hand, the engineer is depicted as the hero of the new civilisation, whereas, on the other, the entire thrust of the book underscores the supremacy of the architect over the mere technician.»¹⁸

Le Corbusiers Haltung widerspiegelt eine grundlegende Frage, die gerade innerhalb der modernen Bewegung die Meinungen auseinandergehen ließ (auch die tschechischen): Ist Architektur in erster Linie Kunst, Ausdruck der baukünstlerischen Fähigkeiten eines Architekten? Oder ist sie ein funktionales Produkt, das aus der modernen Technik und modernen Materialien resultiert und zudem von gesellschaftlichen Faktoren determiniert wird – d. h. moderne Sozialtechnik, wie Karel Teige später den linken Baufunktionalismus definieren sollte.

→ Ikonen der modernen Technik: Automobil



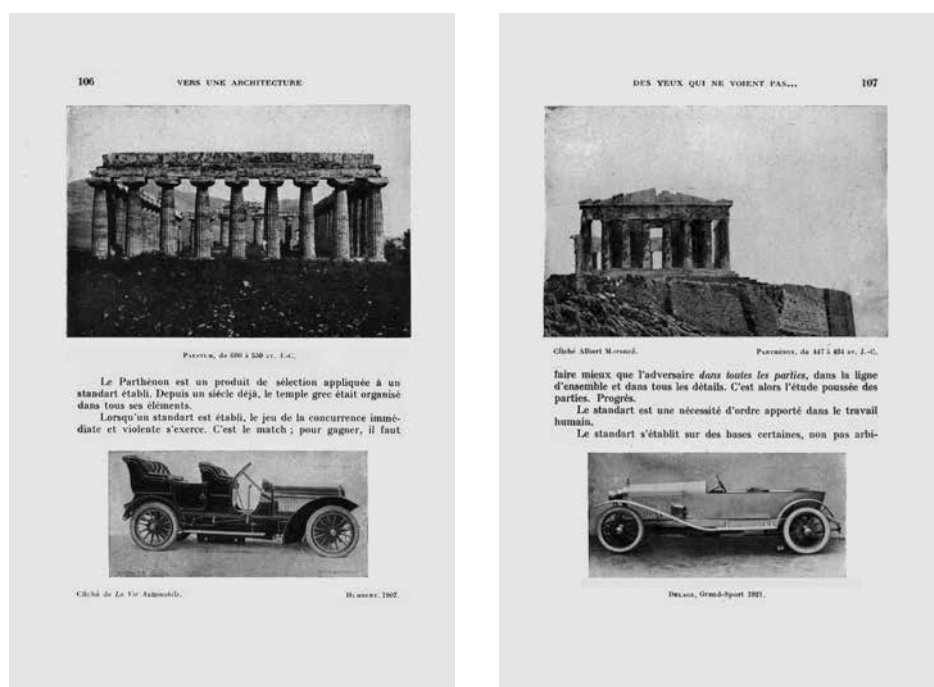
3.14 – Život 2, 1922, S. 46. Bildregie im Stil des *L'Esprit nouveau*.
| Aus: Život 2, 1922



3.15 – Front eines Delage, 1921.
| Aus: Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923

Das Automobil: neben Flugzeug und Ozeandampfer eines der neuen «Standard»-Produkte der modernen Technikgesellschaft. In *Život 2* findet sich auf Seite 46 eine Gegenüberstellung zweier Automobile: links ein noch an eine Kutsche erinnerndes Modell vom Beginn des 20. Jahrhunderts, rechts ein «modernes» Modell von 1923 [► Abb. 3.14]. Im Kommentar lesen wir: «Je vollendet eine Form, desto schöner. Eine fast absolut vollendete Form, zweckhaft, präzise und unveränderbar, das ist ein Standard, der die Basis der puristischen Ästhetik bildet.» Der Vergleich der beiden Automobile zeige, «wie Zweckhaftigkeit und technische Vollendung» direkt zu «Schönheit» führe.

Die Referenz für solche Überlegungen und die Gegenüberstellung der beiden Modelle liegt auf der Hand: der *Esprit Nouveau*. Das Automobil gehörte zu jenen favorisierten Objekten in der spezifischen Ikonografie des *Esprit Nouveau*, welche die Augen öffnen sollten.¹⁹ Es ist ein Produkt der modernen Technik schlechthin und überzeugt daher auch ästhetisch, es wird (idealerweise) in Serie hergestellt, der Produktionsprozess strebt in Richtung Typisierung und Standard. All dies verdichtet sich verbal und visuell in Le Corbusiers berühmtem Aufsatz «Des yeux qui ne voient pas ... III. Les autos»,²⁰ der auf den ersten Blick wie ein «Katalog eines Automobilsalons» (Stanislaus von Moos) erscheint [► Abb. 3.15]. Die eigentliche Pointe in diesem Aufsatz ist die Gegenüberstellung von Automobilen mit Bauten der klassischen Antike [► Abb. 3.16, 17]. Zum einen wird hier im Zug der Neuinterpretation technisch-maschinelles Formen eine Analogie hinsichtlich absoluter Formvollendung zwischen Automobil und antiker Architektur deklariert. Zum andern wird der Prozess der formalen Verfeinerung und Selektion illustriert – am sinnfälligsten wohl auf einer der berühmtesten Doppelseiten aus der Zeitschrift *L'Esprit nouveau*. Zwei Automobile sind hier zwei dorischen Tempeln gegenübergestellt. Die Aussage ist einfach: Zwischen dem Humbert-Cabriolet von 1907 und dem Delage Grand Sport von 1921 liegt ein Prozess von Selektion, Standardisierung, Typisierung, formaler Verfeinerung, analog zu jenem Prozess, der für die Überlegenheit des Parthenons in Athen gegenüber der Basilika in Paestum verantwortlich ist. Le Corbusier meint dazu: «Mais il faut d'abord tendre à l'établissement de standards pour affronter le problème de la perfection.»²¹ Ange-merkt sei allerdings, das weder der Humbert-Cabriolet



3.16, 17 – Die berühmten Bildvergleiche aus *L'Esprit nouveau*, ebenfalls publiziert in *Vers une architecture*, 1923.
| Aus: Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1923

noch der Delage Grand Sport als überzeugende Beispiele industrieller Fertigung bezeichnet werden können; keines dieser Modelle wurde je in Serie gefertigt. Aber immerhin handelt es sich um französische Marken. Abgesehen davon repräsentiert das Parthenon in Athen alles andere als einen Standard im Bereich des dorischen Stils.²²

Der Bildvergleich in *Život 2* ist also grundsätzlich der Argumentation aus *L'Esprit nouveau* verpflichtet; es geht um das Automobil als Produkt der modernen Technik, das mit zunehmender Verfeinerung und Formvollendung den Status eines Standards und Typs annimmt. Nicht so sehr begeistern konnten sich die Protagonisten der tschechischen Avantgarde offenbar für die Analogie mit der Antike und verzichteten auf den von Le Corbusier angestrebten Vergleich.

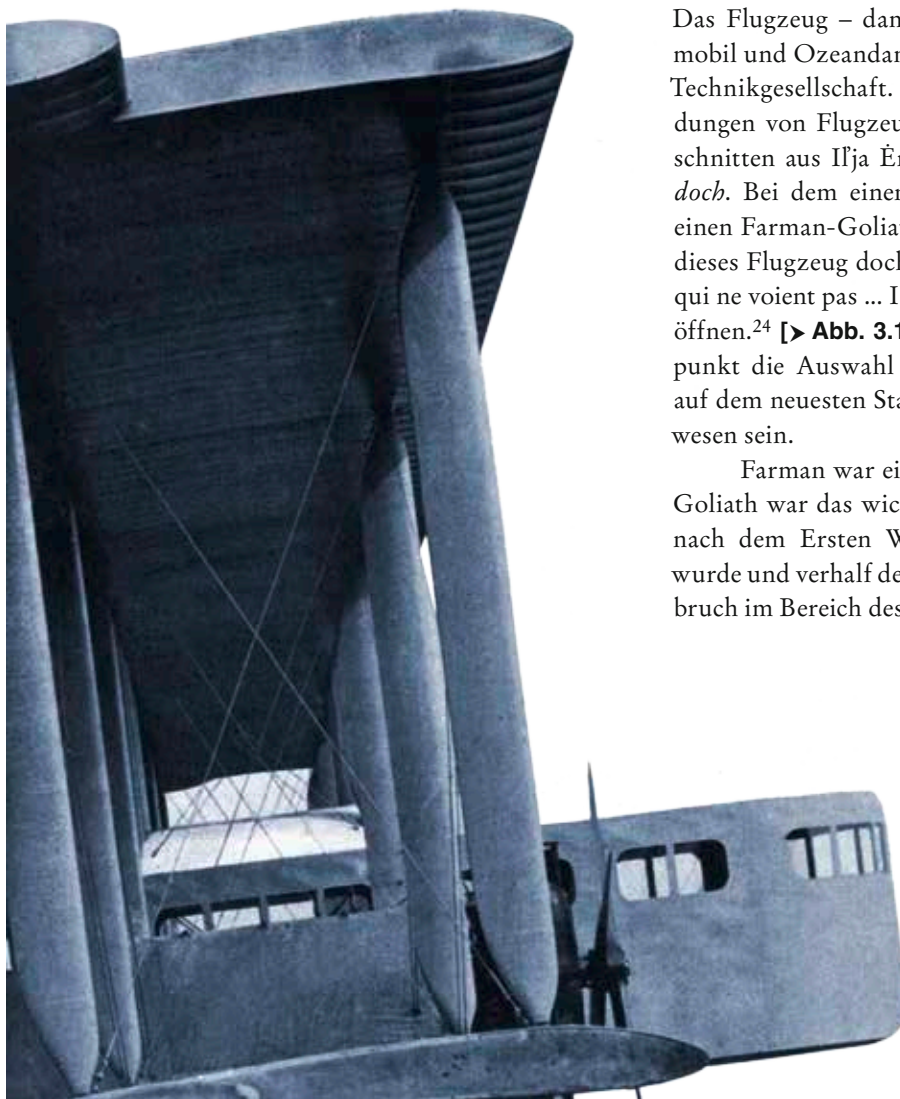
Sowohl die Herausgeber des *Esprit nouveau* als auch der Redaktor von *Život 2* pflegten auch persönlich eine besondere Affinität zum Automobil. Le Corbusier fuhr in den 1920er Jahren ein Modell der französischen Luxusmarke Voisin, das er in seinem Selbstverständnis offenbar «als Attribut des modernen Intellektuellen in leitender Stellung» (Stanislaus von Moos) betrachtete.²³ In einem ähnlichen Kontext ist wohl auch die später so populär werdende Gegenüberstellung von moderner Architektur und Automobilen zu sehen. Fast ikonischen Charakter angenommen haben die Fotografie der Villa Stein-De Monzie (1926–1928) mit Le Corbusiers Voisin davor oder die Serie von Werbeaufnahmen, die Merce-

des-Benz in der Stuttgarter Weißenhofsiedlung anfertigte. In diesen Fällen ging es freilich nicht mehr um Standards oder formale Analogien, sondern um Lifestyle.

Eine vielleicht noch ausgeprägtere Begeisterung für das Automobil hatte offenbar Amédée Ozenfant. Er fuhr einen englischen Morgan und hatte sogar zusammen mit seinem Bruder einen Hispano-Suiza gestaltet, der auch in *L'Esprit nouveau* abgebildet war. 1924 sollte er in einem Brief an Le Corbusier selbstsicher festhalten: «Vous aimez le paquebot, moi l'auto».

Auch der Herausgeber von *Život 2*, Jaromír Krejcar, hatte ein Faible für exklusive Automobile. Ende der 1920er Jahre sollte er sich von Graf Lobkowitz einen luxuriösen Austro-Daimler ADR 11/70 kaufen. Die Funktionstauglichkeit der in der Theorie so verehrten Erzeugnisse der modernen Technik entsprachen damals noch in keiner Weise späteren «Standards». Krejcars Auto war ständig kaputt und verursachte stets horrenden Reparaturkosten.

→ Flugzeug



Das Flugzeug – damals noch «Aeroplan»: neben Automobil und Ozeandampfer eine der Ikonen der modernen Technikgesellschaft. In *Život 2* finden wir zwei Abbildungen von Flugzeugen; als Illustrationen zu den Ausschnitten aus Ilja Ėrenburgs Buch *Und sie bewegt sich doch*. Bei dem einen, größeren Foto fiel die Wahl auf einen Farman-Goliath – wohl nicht ganz zufällig, sollte dieses Flugzeug doch schon in Le Corbusiers «Des yeux qui ne voient pas ... II. Les avions» den Lesern die Augen öffnen.²⁴ [► **Abb. 3.18**] Allerdings dürfte zu jenem Zeitpunkt die Auswahl an abbildungsgerechten Modellen auf dem neuesten Stand der Technik nicht allzu groß gewesen sein.

Farman war eine französische Flugzeugfirma. Der Goliath war das wichtigste zweimotorige Flugzeug, das nach dem Ersten Weltkrieg in Frankreich produziert wurde und verhalf dem Land zum entscheidenden Durchbruch im Bereich des zivilen Luftverkehrs.

3.18 – Ein Farman-Goliath – als Meisterleistung der modernen Technik präsent auf den Seiten sowohl von *L'Esprit nouveau* als auch von *Život 2*.
| Archiv des Autors

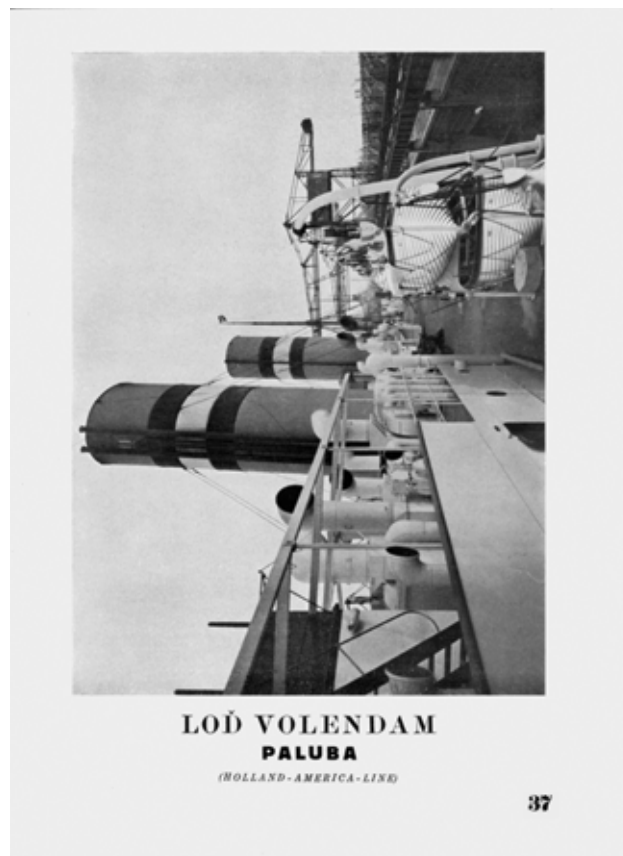
→ Ozeandampfer

Der Ozeandampfer: neben Automobil und Flugzeug wohl die populärste und am meisten referenzierte Ikone der modernen Technikgesellschaft.

In *Život 2* weist der kurze Aufsatz von Jaromír Krejcar «Architektura transatlantických parníků» [Die Architektur der Ozeandampfer] programmatisch auf die Bedeutung der Ozeandampfer hin. Illustriert wird er durch mehrere Fotografien des niederländischen Liners Volendam der Holland America Line, wobei die zwei um 90 Grad gedrehten Aufnahmen von Deck (S. 37) und Promenade (S. 39) eine besondere Suggestivkraft ausstrahlen [**Abb. 3.19**]. An anderer Stelle im Almanach ist zudem eine fiktive Werbeanzeige für Kreuzfahrten mit der Olympic-Line zu entdecken (S. 68). Diese gehört zu einem im Almanach abgedruckten Ausschnitt aus dem Buch *Sever-Jih-Východ-Západ* [Norden-Süden-Osten-Westen] von Karel Schulz.²⁵

«Die Architektur der Ozeandampfer», so Krejcar in seinem Text, «ist ein glänzendes Beispiel für moderne Architektur, deren Formen, indem sie als Produkte der modernen Technik aus strenger Zweckerfüllung entstehen, die heutige Welt gestalterisch definieren.»²⁶ Die Argumentation ist klar dargelegt: Die architektonische Form resultiert aus Zweckgerichtetheit, die – wie wir im weiteren Verlauf des Texts lesen – nur auf der Seite der Technik im Vordergrund stehe, während die Architektur bei der «akademischen Vorstellung von Schönheit» stecken geblieben sei und sich nicht mit den modernen technischen Möglichkeiten anfreunden kann: «Die künstlerische Architektur sucht vergeblich die Begründung ihrer Existenz, seitdem sie sich von der Technik abgespalten hat (Konstruktion).» Die Transatlantikliner widerspiegeln als eine «Architektur, die alleinig durch ihre Zweckmäßigkeit bedingt ist und ausschließlich durch moderne Techniken hervorgebracht wurde». Sie sei daher «viel schöner und beachtenswerter als die künstlerischen Versuche um eine architektonische Form». Krejcars Aufsatz ist ganz klar ein Plädoyer für die Vorbildfunktion der Ozeandampfer bei der Herausbildung einer neuen und zeitgemäßen Architektur.

Mit seiner Argumentation befand sich Jaromír Krejcar in bester Gesellschaft. Einmal mehr war es Le Corbusier, der mit dem Ozeandampfer die neuen gestalterisch-technischen Maximen des Maschinenzeitalter exemplifizierte. «Les paquebots» machten im Mai 1921 den Auftakt zum berühmten Dreiteiler «Des yeux qui ne



3.19 – *Život 2*, 1922, S. 37. Inszenierte Ikone des Industriezeitalters: Deck des Ozeandampfers Volendam der Holland America Line.

| Aus: *Život 2*, 1922

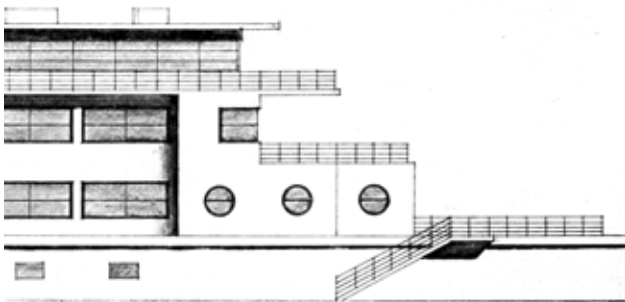
voient pas» in *L'Esprit nouveau*.²⁷ Es seien Standard-Objekte der neuen Zeit, die über eine ausgesprochene «beauté technique» verfügen. In ihnen zeige sich eine «architecture pure, nette, claire, propre, saine» und damit sind sie geradezu prädestiniert, aufgeschlossenen Zeitgenossen die Augen zu öffnen: «Un architecte sérieux qui regarde en architecte (créateur d'organismes) trouvera dans un paquebot la libération des servitudes séculaires maudites.» Und noch prophetischer: «Le paquebot est la première étape dans la réalisation d'un monde organisé selon l'esprit nouveau.»

Le Corbusier war natürlich nicht der erste, der in den Ozeandampfern Vorbilder für eine neue Zeitepoche erspähte. Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde von mehreren Architekturtheoretikern die Auffassung geäußert, dass die Schiffe Zeugnisse seien für eine höher entwickelte, da «wissenschaftlichere» oder



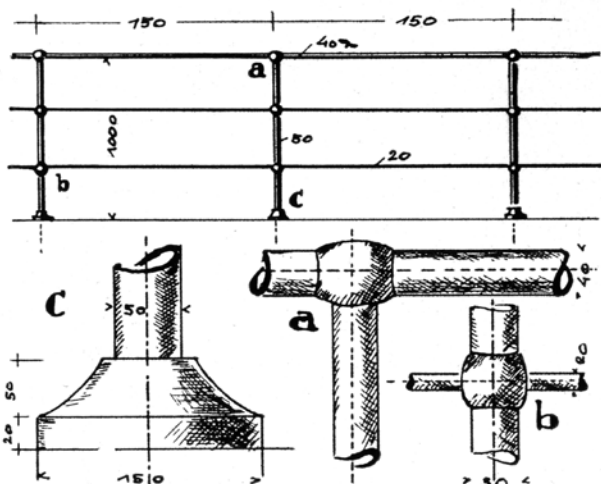
3.20 – Le Corbusier, Unité d'habitation, Marseille, 1946–1952.
Die Dachterrasse als skulptural gestaltete Architekturlandschaft.

| Aus: Le Corbusier, *L'Atelier de la recherche patiente / Textes et planches*, Paris: Vincent, Fréal, 1960



3.21 – Jan E. Koula, Entwurf für ein Restaurant, 1922.

| Aus: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924



3.22 – Jaromír Krejcar, Büro- und Geschäftshaus Olympic, Prag 1-Nové Město, Spálená 75/16, 1923–1928 [WV 24]. Detailzeichnung für das Geländer der Dachterrasse.

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejcar*, 1933

«technischere» Entwurfsmethode, als sie in der Architektur praktiziert werde. Bei den Protagonisten einer funktionalistischen Architekturauffassung stießen solche Ansichten auf fruchtbaren Boden und wurden zum festen Bestandteil ihrer theoretischen Programme. Allerdings war es wiederum Le Corbusier, bei dem die Dampfer-Thematik eine zentrale Stellung erlangte und in verschiedenen Sinnschichten interpretiert wurde.²⁸

So kam zum Gedanken des zweckorientierten, von den neuesten technischen Möglichkeiten bestimmten Entwurfsprozesses, der sozusagen automatisch die Gestalt eines Ozeandampfers generiert, ein ästhetisches Interesse am spezifischen Formenrepertoire dieser imposanten Objekte: Die strenge und elementare Geometrie der Gesamtform, die charakteristische Ausbildung der Schornsteine, Luftschächte (Windbutzen) und Fensteröffnungen (Fensterbänder und Bullaugen), die strahlend weißen Oberflächen der Aufbauten oder die feingliedrigen Relings, die mit Seilen abgespannten Masten und die steilen Treppenaufgänge begannen eine anhaltende Anziehungskraft auf die Architekten auszuüben. Diese «nautische» Motivik zieht sich vielschichtig durch das Werk Le Corbusiers: von der Villa Savoye in Poissy (1928–1931), einem «Capriccio zur Dampferästhetik» (Stanislaus von Moos), bis zur *Unité d'habitation* in Marseille (1946–1952) mit ihren schiffsdeckartigen Aufbauten [► Abb. 3.20].

Hinzukommen bei Le Corbusier weitere Bedeutungsschichten, die das Dampfermotiv implizieren kann: psychologische, soziale oder politische. So kann die räumliche Organisation eines Dampfers durch die Übertragung auf die Architektur Strukturen des Zusammenlebens definieren und als realisierte städtebauliche Utopie wirken. Daran schließen Vorstellungen von Architektur als eines sozialen Heilmittels an – oder gar eines «sozialen Kondensators» (in der Diktion der sowjetischen Architekturavantgarde). Letztlich kann ein Ozeandampfer aber auch nur über die Meere gleiten und den (gutbetuchten) Reisenden eine Vielzahl an Annehmlichkeiten bieten, wenn das entsprechende Personal vorhanden ist. Nicht nur das Verhältnis zwischen Reisenden und Bediensteten untersteht einer Hierarchie – die lediglich vom Kapitän durchbrochen wird –, auch innerhalb des riesigen Personalbestands bestehen eine klare Arbeitsteilung und eine straffe Hierarchie. Le Corbusier aktivierte alle diese Sinnschichten – und machte derart aus dem technisch-wissenschaftlichen Objekt Ozeandampfer ein kulturelles, ideologisches Thema, «ein Stück Technik als Mythos», wie es Stanislaus von Moos auf den Punkt gebracht hat.

Ging es Le Corbusier beim Dampfer also um ein allumfassendes «Paradigma einer neuen Welt» (Gert Kähler), so verhielt es sich bei der tschechischen Avantgarde etwas simpler. Hier standen – in bester Tradition

des Esprit Nouveau – die Vorbildfunktion des Ozeandampfers als technisch-funktionales Industrieprodukt und etwas später insbesondere die Faszination für den ästhetischen Formenreichtum der Transatlantikliner im Vordergrund. Letzteres widerspiegelt sich an zahlreichen Architekturprojekten, die ab etwa 1923 von den jungen tschechischen Architekten ausgearbeitet wurden – die Arbeiten Jaromír Krejcars miteingeschlossen. Feingliedrige Relings, Fenster in Form von Bullaugen, deckartige Dachaufbauten, abgespannte Fahnenmasten, aerodynamisch gerundete Baukörper, abgestufte und mit Freitreppen verbundene Terrassen und Balkone – all diese Elemente und Details «nautischen» Ursprungs erfreuten sich großer Beliebtheit [► Abb. 3.21, 22]. Es bot sich ein Formenvokabular an, das funktional begründet und daher «schön» war. So konnte gleichzeitig verhindert werden, dass man auf verabschiedete Formlösungen und Stilmittel zurückgriff.

Diese Begeisterung für die Ozeandampfer musste sich auf Formen und Details am Äußeren der Schiffe konzentrieren. Denn in deutlichem Gegensatz zur Eleganz und Strenge der äußeren Form griff man bei der Innenausstattung der Liner fast ausschließlich auf historische Stile zurück. So waren die *Mauretania* und *Olympic* in der Manier englischer Herrensitze ausgestattet oder die deutsche *Imperator* im französischen Stil des 18. Jahrhunderts. Sigfried Giedion zeigt in seiner Programmschrift *Befreites Wohnen* einen italienischen «Turbinendampfer» von 1927 – es handelt sich um die *Saturnia* der Triestiner Cosulich Line – mit dem Kommentar: «Glänzender Ausdruck gesammelter Kraft. Kompromisslose Anpassung an die Funktion. Die strengen Anforderungen lassen keinen Raum für Firlefanz. Funktion schafft hier Schönheit.» Daneben finden wir eine Abbildung des Innenraums desselben Schiffs, der in eklektizistischen Stilimitationen des 19. Jahrhunderts schwelgt: «Man sieht, die Freiheit, zu gestalten, wie man Lust hat, führt nicht immer zu einwandfreien Resultaten.»²⁹ Auf eine überzeugende Kongruenz von Schiffsform und Interieur musste man denn auch noch einige Zeit warten. Es waren gerade die Interieurs der italienischen Transatlantikliner, die nach dem Zweiten Weltkrieg hinsichtlich Modernität und Kultiviertheit ihresgleichen suchten.

Letztlich standen die Passagierdampfer wie kein anderes Transportmittel für den Traum von grenzenloser Freiheit auf dem Meer, für Reiselust schlechthin und für die Erkundung ferner Länder [► Abb. 3.23, 24]. Bis in die 1930er Jahre hinein umgab die Transatlantikliner stets eine Aura von Exklusivität, Luxus und Glamour. Ausschlaggebend für diese Vorstellungen waren die eleganten Promenadendecks mit Schwimmbädern und Bars, die prachtvollen Salons und luxuriös ausgestatteten Kabinen – nur ein kleiner, einigen wenigen zahlungskräftigen Passagieren vorbehaltener Teil eines Ozeanriesen.



3.23 – Werbeanzeige für Schiffsreisen der Triestiner Reederei Cosulich, 1936.

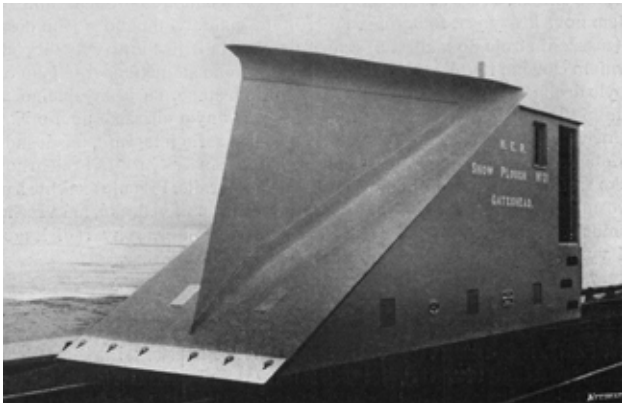
| Aus: *Domus*, Jg. 14, 1936



3.24 – Tschechischer Werbeprospekt von Wagons-Lits Cook für Schiffsreisen, 1936.

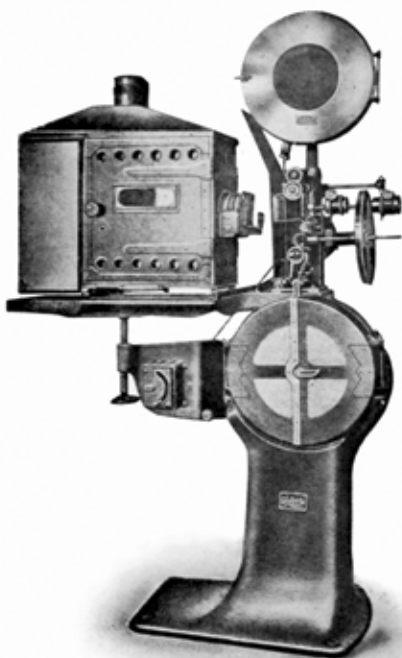
| Privatsammlung

→ Industrieprodukte



3.25–27 – In *Život 2* abgebildete Produkte der modernen Industrietechnik: Schreibmaschine der Marke Oliver; Schneepflug einer amerikanischen Eisenbahngesellschaft; Kinematograf.

| Aus: *Život 2*, 1922



Neben Automobilen, Flugzeugen und Ozeandampfern gab es noch zahlreiche andere Industrieprodukte, für die sich die Avantgarde begeistern konnte. Elaborierte Inszenierungen finden wir auf den Seiten des *L'Esprit nouveau*, aber auch *Život 2* präsentiert einige dieser Objekte. Besonders beliebt waren Produkte aus Amerika. So finden wir als Illustrationen zu Krejcars Aufsatz «Made in America» eine als «objet-type» inszenierte Schreibmaschine der amerikanischen Firma Oliver (S. 195) [**Abb. 3.25**] und einen Eisenbahnschneepflug (S. 196) [**Abb. 3.26**]. Dieser und der Dampfer vom Typ «Standard» – dessen allerdings etwas chaotisch wirkendes Deck oberhalb des Schneepflugs abgebildet ist – seien «zwei Meisterwerke der amerikanischen Technik. Die Reinheit der Form, eine aus den Proportionen erwachsende Schönheit, exakte Zweckerfüllung – diese Eigenschaften sollten unbedingt der Architektur als Vorbild dienen.» Den Vorbildcharakter eines Schneepflugs hatten im Übrigen schon die Herausgeber der Zeitschrift *Vešč' – Gegenstand – Objekt* einige Monate vorher entdeckt. So ist auf der Titelseite der dritten – und letzten Nummer – von *Vešč'* (Mai 1922) eine Dampflokomotive mit einem ähnlich gearteten Schneepflugaufsatz wie in *Život 2* abgebildet; als «technisches Objekt», das wie kein anderer Gegenstand «Klarheit und Ökonomie» repräsentiere.

Moderne Industrieprodukte aus Europa sind in *Život 2* nur wenige vertreten. Die abgebildeten Industrielampen und ein Tischventilator aus der Produktpalette der AEG entsprechen zudem nicht genau der Vorstellung eines anonym entstandenen Produkts; sie wurden von Peter Behrens «gestaltet». Mehr in Richtung eines ikonenhaften Objekts der modernen Technik geht da der Kinematograf auf Seite 143 [**Abb. 3.27**] – in frappanter Nähe übrigens zu einer Abbildung im zeitgleich erschienenen *Buch neuer Künstler* von Lajos Kassák und László Moholy-Nagy. Oder jene Maschine, die auf der hinteren Innenseite des Umschlags abgebildet ist: «der zu jenem Zeitpunkt größte Reproduktionsapparat» für Fotografien in der Tschechoslowakei. Er gehörte den grafischen Betrieben Neubert & Söhne in Prag-Smíchov, die – wie im Kommentar zu lesen ist – alle Clichés für *Život 2* bereit gestellt hatten.

→ Neues aus dem Osten: Konstruktivismus



3.28, 29 – Život 2, 1922, S. 30/31. Doppelseite aus Ilja Ěrenburgs Aufsatz «Konstrukce» [Konstruktion] – ein Ausschnitt aus seinem Buch *Und sie bewegt sich doch* von 1922 – mit der Parole «Die neue Kunst hört auf, Kunst zu sein».

| Aus: Život 2, 1922

In *Život 2* ist der Konstruktivismus sowjetrussischer Provenienz zweimal vertreten. Zum einen sind Auszüge aus dem 1922 erschienenen Buch *Und sie bewegt sich doch* des sowjetischen Schriftstellers, Journalisten und Essayisten Ilja Ěrenburg (1891–1967) publiziert.³⁰ Die manifestartige Schrift mit zentralen Parolen wie «Die neue Kunst hört auf, Kunst zu sein» oder «Der neue Geist ist der Geist der Konstruktion» wurde als Aufbruch zu neuen Horizonten willkommen geheißen und in *Život 2* entsprechend typografisch hervorgehoben und illustriert [► Abb. 3.28, 29]. Ěrenburgs romantisch gefärbtes Verständnis des Konstruktivismus stieß bei den führenden Köpfen der tschechischen Avantgarde schon rasch auf eine ablehnende Haltung, was etwa bei den kritischen Stellungnahmen Karel Teiges zu Vorträgen von Ilja Ěrenburg in Prag zum Ausdruck kam.³¹



Zum anderen ist in *Život* eine Abbildung des 1919–1920 entstandenen Projekts für ein Denkmal der III. Internationale von Vladimir Tatlin abgedruckt, des sogenannten Tatlin-Turms. Ebenso wie später die «romantische» Haltung Ěrenburgs wird auch der Tatlin-Turm mit einer kritischen Kommentar versehen.

Die politischen und kulturellen revolutionären Ereignisse in der Sowjetunion hatten entscheidenden Einfluss auf die kulturelle Szene der Zwischenkriegs-Tschechoslowakei. Gerade für die jüngste Generation galt die UdSSR als Vorbild für die architektonischen, künstlerischen und gesellschaftspolitischen Entwicklungen.³² Anfang der 1930er Jahre sollte Jaromír Krejcar den sowjetischen Konstruktivismus neben dem Schaffen Le Corbusiers und Adolf Loos' als eine der drei Hauptinspirationsquellen für die tschechische moderne Architektur bezeichnen.



3.30 – *Vešč – Objet – Gegenstand*, Nr. 3, 1922. Herausgegeben in Berlin von Eľ Lisickij und Il'ja Ėrenburg. Gestaltung: Eľ Lisickij.

| Privatsammlung

Der damaligen Radikalisierung entspricht zudem Krejcars ideologische Zuordnung der entsprechenden Vorlieben: Den Hang nach Osten definiert er als «sozialistischen Standpunkt», die Bewunderung der Architektur Le Corbusiers als «kapitalistischen Standpunkt».³³

Zu beachten ist allerdings, dass die Vorstellungen über die Sowjetunion maßgeblich durch die zahlreichen Schriften insbesondere von Karel Teige vermittelt und auch gelenkt wurden. Die rückblickende Feststellung von Jiří Kroha, dass oft ein «überwältigend intellektuell-idealistisches Bild»³⁴ von der Sowjetunion konstruiert wurde, könnte auf die Tätigkeit Teiges zugeschnitten sein. Kroha reiste im Übrigen 1930 selbst in die Sowjetunion und verfasste substanzielle Publikationen zur dortigen Architekturentwicklung.³⁵ Noch 1937 – als der Konstruktivismus längst durch die historisierende Architektur abgelöst war – verkündete Josef Gočár am Ersten Architektenkongress in Moskau, dass «nirgends Ihre soziale Arbeit, Ihre Literatur, das Theater, die Filme und die Architektur mit einem derartigen Interesse verfolgt werden wie in der Tschechoslowakei».³⁶

Durchaus jener idealisierenden Haltung, wie sie Jiří Kroha später zu beobachten wusste, entsprachen die kritischen und nicht gerade differenzierten Haltungen gegenüber Ėrenburg und Tatlin. Allerdings war zum Zeitpunkt des Erscheinens von *Život 2* noch wenig bis gar nichts vom aktuellen Kulturschaffen in der UdSSR bekannt. Um 1920 wurde in Berichterstattungen in tschechischen Zeitschriften erstmals über den russischen Kubofuturismus, Malevičs Suprematismus und Tatlins Konterreliefs berichtet. Die primäre Quelle für die neuesten Strömungen in Kunst und Architektur in der UdSSR war jedoch in erster Linie Deutschland. Berlin wies damals zusammen mit Paris die größte Kolonie russischer Emigranten auf. Hier lebten Tausende Russen aller politischen Schattierungen, betrieben russischsprachige Verlage und gründeten kulturelle Institutionen. Es war auch das Berliner Publikum, das in der am 15. Oktober 1922 in der Galerie van Diemen eröffneten *Ersten russischen Kunstausstellung* erstmals einen einigermaßen repräsentativen Überblick über die nachrevolutionären Kunstentwicklungen in der UdSSR erhielt.

Als eigentliche Botschafter des zeitgenössischen kulturellen Geschehens in der Sowjetunion verstanden sich Il'ja Ėrenburg und der Architekt, Künstler und Grafiker Eľ Lisickij. Beide waren Anfang der 1920er Jahre in ganz Europa unterwegs, hielten Vorträge, organisierten Ausstellungen und gaben Publikationen heraus, u. a. die Zeitschrift *Vešč' – Gegenstand – Objet*, die allerdings nur in drei Nummern erschien (Doppelnr. 1/2, März/April 1922, Nr. 3, Mai 1922) [► Abb. 3.30].

Neben der Tätigkeit von Ėrenburg und Eľ Lisickij spielten die Publizisten Paul Westheim – Herausgeber von

Das Kunstblatt – und insbesondere Adolf Behne (1885–1948) eine entscheidende Rolle als Vermittler zwischen Ost und West. Behne gehörte Anfang der 1920er Jahre zu den Gründungsmitgliedern der Gesellschaft der Freunde des neuen Russland und reiste bereits 1923 auf Einladung der Sowjetischen Regierung nach Moskau und Leningrad. Zu diesem Zeitpunkt dürften auch seine Kontakte mit der tschechischen Szene begonnen haben. Karel Teige konnte ihn als Korrespondenten für *Stavba* gewinnen, worauf Behne bereits im zweiten Jahrgang der Zeitschrift eine Reihe von Aufsätzen über das aktuelle Geschehen in Deutschland, aber auch in der Sowjetunion lieferte.³⁷ In seinem Aufsatz «Umění v Rusku» [Kunst in Russland] zitiert Behne etwa jenen «Ing. Lapšin», demzufolge es «keine Baukunst gebe, keine Architektur an sich, sondern lediglich ein einheitliches, exakt wissenschaftliches Bauwesen»³⁸ – eine Feststellung, die für Teiges zukünftige Vorstellungen von Architektur nicht ganz unerheblich sein sollte. Behne war somit ein typischer Exponent jenes personellen Netzwerks, das Teige im Rahmen seiner Redaktionstätigkeit für *Stavba* etablieren konnte.³⁹

Ein weiterer wichtiger Informant über die sowjetische Kulturszene dürfte der russische Linguist Roman Jakobson (1896–1982) gewesen sein. Jakobson hielt sich ab 1921 in Prag auf und war offiziell Kulturattaché und Pressesprecher der sowjetischen Botschaft. 1926 gehörte er zusammen mit Vilém Mathesius zu den Gründungsmitgliedern des *Cercle linguistique de Prague*. Jakobson knüpfte schon früh Kontakte mit dem Devětsil-Kreis und war für eine gewisse Zeit sogar Mitglied der Gruppe.

Ein differenzierterer Blick auf die Theorien und Möglichkeiten des sowjetrussischen Konstruktivismus ergab sich in Westeuropa erst ab Mitte der 1920er Jahre. Für enormes Aufsehen sorgte etwa der Sowjetische Pavillon an der *Exposition internationale des Arts décoratifs* in Paris 1925 von Konstantin Mel'nikov, mit dem dem westlichen Publikum erstmals der Konstruktivismus in Form von gebauter Architektur vor Augen geführt wurde [► **Abb. 3.31**]. Auch in der Tschechoslowakei wurde die Auseinandersetzung mit dem kulturellen Geschehen in der UdSSR intensiviert. Karel Teige fuhr im Herbst 1925 nach Moskau und Leningrad, sammelte wichtige Eindrücke und konnte zahlreiche Kontakte knüpfen. Ab 1926 erschienen vor allem in *Stavba* regelmäßig ausgedehnte Berichterstattungen über die architektonische Produktion in der UdSSR.

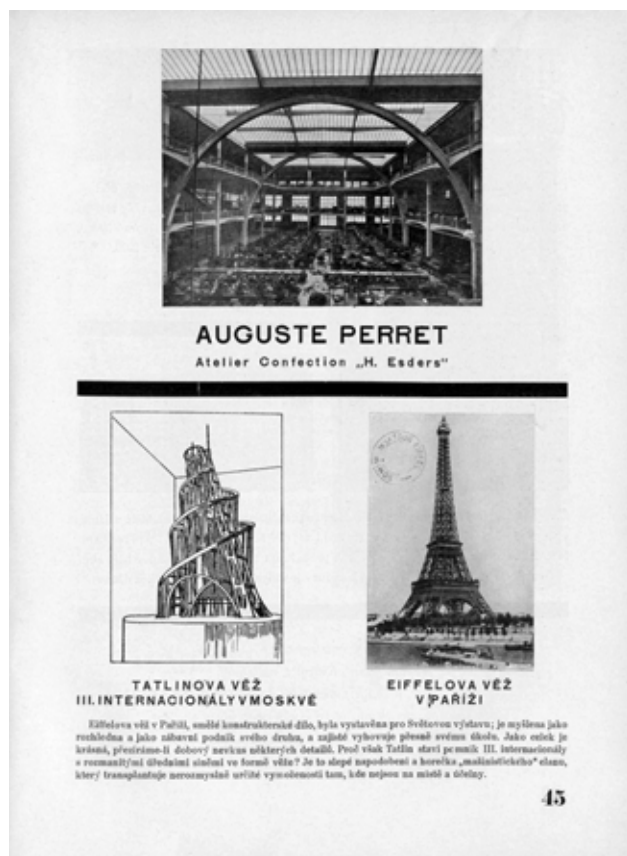
Bereits 1927 wurden zudem Arbeiten von Jaromír Krejcar und Jiří Kroha an der von der OSA organisierten *Ersten Ausstellung der Architektur der Gegenwart* in Moskau gezeigt. Ausgestellt waren Krejcars Projekte für das Haus Vladislav Vančura und für das Büro- und Geschäftshaus Olympic sowie mehrere Werke Krohas aus Mladá Boleslav.⁴⁰



3.31 – Konstantin Mel'nikov, Pavillon der UdSSR an der *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* in Paris, 1925.

| Aus: Gössel, Peter; Leuthäuser, Gabriele, *Architektur des 20. Jahrhunderts*, Köln etc.: Taschen, 2001

→ Tatlin-Turm



Der zweite Verweis zum sowjetischen Konstruktivismus in *Život 2* ist – neben dem Auszug aus Ilja Ėrenburgs Manifestschrift *Und sie bewegt sich doch* – eine kleine Zeichnung. Sie zeigt das heute längst zur Inkunabel gewordene Projekt für ein Denkmal der III. Internationale von Vladimir Tatlin (1919–1920) [**Abb. 3.32, 33**]. Allerdings ist der famose «Tatlin-Turm», der einst 400 Meter hoch werden sollte, nicht allein, sondern zusammen mit einem Foto des Eiffelturms abgebildet. Interessant ist der – wohl von Krejcar verfasste – Kommentar: Während der Eiffelturm als «kühnes Konstrukteur-Werk» Lob erntet und die «zeitbedingte Geschmacklosigkeit einiger Details» zwar registriert, aber für nicht so wichtig erachtet wird, bezeichnet er den Tatlin-Turm als «blinde Imitation eines <maschinistischen> Geistes», indem er «unüberlegt bestimmte Errungenschaften inszeniert, die hier fehl am Platz und nicht zweckgebunden sind.»⁴¹ Dieses Statement Krejcars entspricht der späteren «Interpretation» des sowjetischen Konstruktivismus durch Karel Teige, den er in zwei unterschiedliche Strömungen unterteilte: auf der einen Seite die tatsächlich konstruktivistische, da auf wissenschaftlichen und zweckorientierten Grundlagen basierende Bewegung, repräsentiert durch die Gruppe OSA mit den Brüdern Vesnin, Moisej Ginzburg und (mit Vorbehalten) Ivan Leonidov, auf der anderen Seite jener Zweig der Avantgarde, zu denen er Konstantin Melnikov oder Vladimir Tatlin zählte, der sich «romantisch» und «formalistisch» lediglich um die «rationale» Komposition geometrischer Formen bemühte. Teiges Sicht der Dinge war freilich ein Konstrukt. Pikanterweise war es gerade der sog. Produktivismus, zu denen sich ab 1920 Tatlin, Rodčenko und Gan bekannten, der Teiges späteren Vorstellungen eines wissenschaftlichen Konstruktivismus entsprach.⁴²

3.32 – *Život 2*, 1922, S. 45. Gegenüberstellung von Tatlin-Turm und Eiffelturm. Oben die Ateliers Esders in Paris von Auguste und Gustave Perret, 1919–1920.

| Aus: *Život 2*, 1922

3.33 – Vladimir Tatlin, Projekt für ein Denkmal der III. Internationale, 1919–1920 («Tatlin-Turm»). Modell, Sommer 1920. Ausgestellt im November 1920 in Petrograd, anschließend in Moskau.

| Aus: Kroha; Hrůza, *Sovětská architektonická avantgarda*, 1973

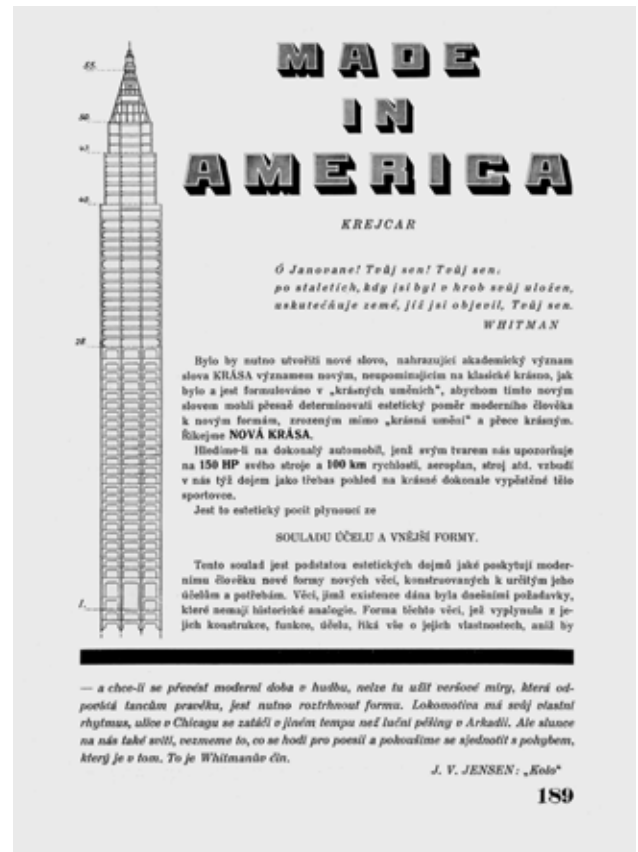
→ Transatlantische Impulse: Amerika

Es soll hier nicht erörtert werden, wann der Mythos von Amerika als Land der unbeschränkten Möglichkeiten seinen Beginn nahm. Auf jeden Fall aber waren es diese unbeschränkten Möglichkeiten, gepaart mit einem uneingeschränkten Kapitalismus, die es es zu jenem Amerika machten, das Walter Gropius 1913 im Jahrbuch des Deutschen Werkbundes als «Mutterland der Industrie» ausrufen konnte. Jaromír Krejcar gibt sich da etwas bescheidener und bezeichnet Amerika in seinem Manifest «Made in America» in *Život 2* lediglich als «Heimat der Maschine». ⁴³ [► Abb. 3.34]

Genau in Amerika, einem Land «ohne künstlerische Tradition und ohne akademische Maßregler», sieht Krejcar das Ursprungsland für den «Stil der modernen Zeit», der hauptsächlich an den Produkten der Industrie mit ihrer «Harmonie von Zweck und äußerer Form» abzulesen sei. Es sind genau diese modernen Industrieprodukte, technisch-konstruktive Leistungen des Ingenieurs, die die Leitplanken des modernen Lebens definieren und eine «neue Schönheit» repräsentieren. Diese ist nicht das Resultat individueller ästhetischer Vorlieben, sondern von kollektiver Arbeit mit dem Ziel, technisch vollendete Produkte herzustellen.

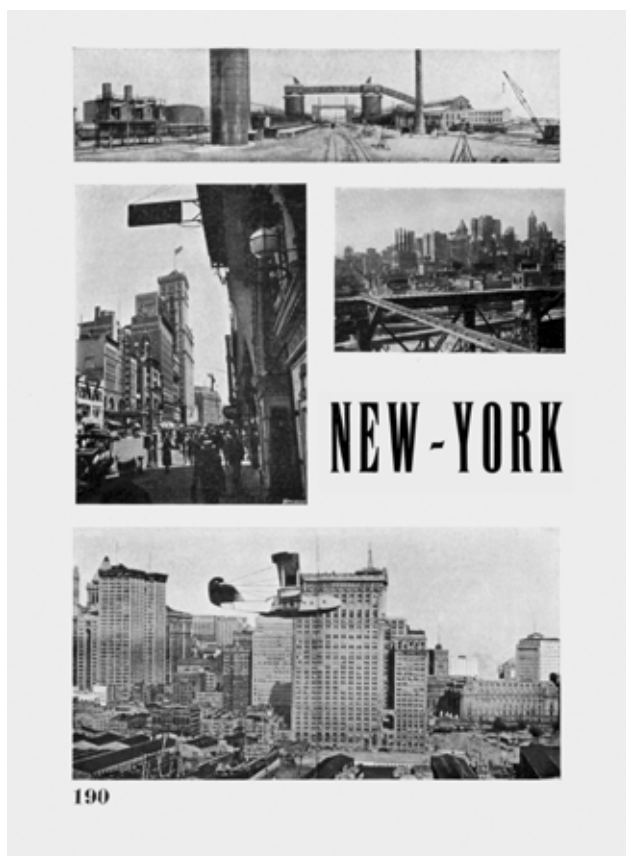
Als eines der Ergebnisse dieser Bemühungen preist Krejcar den Wolkenkratzer als «grundlegend neue Gebäudekonzeption», die auf den «Möglichkeiten der modernen Ingenieurtechnik basiere» [► Abb. 3.35, 36]. Er ist sich allerdings der bedingten Gültigkeit seines Beispiels bewusst und kritisiert die historistische Dekorflut der amerikanischen Wolkenkratzer, die er als temporäre Verirrung interpretiert. Was hier anklingt, ist freilich Le Corbusiers Empfehlung in dieser Sache: «Écoutons les conseils des ingénieurs américains. Mais craignons les architectes américains.» ⁴⁴ Vorderhand empfiehlt Krejcar die virtuelle Befreiung der Bauten von ihrem Fassadenschmuck, um das ursprüngliche Raumd dispositiv in der «Nacktheit seiner drei Dimensionen» zu erhalten. Im Geiste Le Corbusiers begreift Krejcar schließlich den von Ingenieuren erbauten Wolkenkratzer als logische Fortsetzung einer Reihe klassischer Beispiele wie etwa Akropolis, Parthenon und St. Peter, deren Realisation durchwegs von den aktuellen technischen Möglichkeiten determiniert gewesen war.

Die in «Made in America» geäußerten Ansichten Krejcars finden zeitgleich eine praktische Anwendung: in seinem Projekt für ein Geschäftshochhaus in Prag [► WV 10]. Er publiziert es ebenfalls in *Život 2* auf S. 174.



3.34 – *Život 2*, 1922, S. 189. Titelseite von Jaromír Krejcars Aufsatz «Made in America».

| Aus: *Život 2*, 1922



3.35, 36 – Život 2, 1922, S. 190/191. Doppelseite aus Jaromír Krejcars Aufsatz «Made in America».

| Aus: Život 2, 1922

Krejcars Aufsatz ist grundsätzlich von einer stark idealisierenden Haltung geprägt. Eine gewisse kritische Distanz wird dennoch in einem Abschnitt über Frank Lloyd Wright deutlich. Er bedient sich dabei eines Zitats von Claire Goll: «Denn die «Neue Welt» ist nur das Land einer Zukunft, das Land der Zukunft aber ist Rußland.»⁴⁵ Damit ist Krejcar Haltung klar umschrieben: «Russland benötigt die amerikanische Zivilisation, damit ein proletarischer Staat entstehe, dessen Produktion derart reichhaltig ist, um alle seine Menschen versorgen zu können.» Vielleicht ist es diese gewissermaßen pragmatische Haltung Krejcars gegenüber Amerika, die wenig später Karel Teige als «eine resolute Orientierung im Sinne eines realen Amerikanismus» festhalten sollte.⁴⁶ Teige selbst idealisierte in der Folge die UdSSR als «sozialistisches Amerika» – indem er freilich Trockijs Aussage paraphrasiert, derzufolge der amerikanisierte Bolschewismus den imperialistischen Amerikanismus besiegen und zerstören werde.

3.37, 38 – Rechte Seite: Život 2, 1922, S. 58, 56. Abbildungen von Arbeiten von Peter Behrens, begleitet von einem kurzen, wohl von Jaromír Krejcar verfassten Text.

| Aus: Život 2, 1922

→ Einflussreiche Persönlichkeiten: Behrens

Mehrere Seiten in *Život 2* sind dem Schaffen von Peter Behrens gewidmet. Abbildungen von Bauten und Industriedesign für die AEG sollen die Bedeutung von Behrens als einer der Pioniere der Moderne unterstreichen. Zu sehen sind Fotos der Montagehalle für Großmaschinen der AEG in Berlin-Gesundbrunnen (1912) und der Kleinmotorenfabrik der AEG (1910–1913), von Behrens entworfene Schnellbahnwaggons, ein Ventilator und zwei Bogenlampen [► Abb. 3.37, 38]. Zudem kann sich der Leser über die tschechische Übersetzung von Behrens' 1917 erschienener Schrift *Über die Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme* mit dessen theoretischen Grundsätzen vertraut machen – etwa mit Behrens' Credo, nachdem sich in der Synthese von «künstlerischem Schaffen und technischer Kompetenz» die Anliegen der modernen Gesellschaft und der Stil der Zeit widerspiegle.⁴⁷ In einem – wohl von Jaromír Krejcar verfassten – Kommentar wird festgehalten, dass sich die

Bauten von Peter Behrens durch eine «größtmögliche Erfüllung der Aufgabe, die an sie gestellt wird», auszeichnen. Diese «Zweckhaftigkeit» zeige sich am Äußeren der Bauten, insbesondere aber in ihrem Innern. Hier seien bestimmend «Konstruktion, Klarheit in der Disposition, technische Vollendung».⁴⁸



→ Feuerstein

Die Rolle Bedřich Feuersteins zum Erscheinungszeitpunkt von *Život 2* kann nicht hoch genug eingeschätzt werden. Er war im Frühling 1922 von seinem Parisaufenthalt zurückgekehrt, konnte nun der Prager Szene Informationen aus erster Hand liefern und versorgte Karel Teige mit Tipps für seine bevorstehende Reise nach Paris. Mit Feuerstein stieß ein «Künstler mit weltgewandter Orientierung» (Rostislav Švácha) zur Devětsil-Gruppe. Seine Bedeutung kommt auch in *Život 2* prägnant zum Ausdruck. Er zähle – zusammen mit Jaromír Krejcar, Josef Šíma und Karel Teige – zu jener initiativen Vierergruppe, die sich durch «programmklare Zusammenarbeit [...] mit einem engen Kreise von Vertretern des Purismus, Kollektivismus, Internationalismus» auszeichne. So definierte dies zumindest Jaromír Krejcar in seinem programmatischen Aufsatz «Die moderne tschechische Kunst». ⁴⁹

[> **Abb. 3.39**] Ein erstes Resultat dieses neuen kollektiven Selbstbewusstseins hatte die Leserschaft von *Život 2* noch vor dem Durchblättern des Almanachs vor Augen: mit dem von dieser Vierergruppe gestalteten Umschlag.

Im Weiteren ist Feuerstein in *Život 2* mit einer Studie für ein Bühnenbild (S. 108) und einer 1921 in Hendaye entstandenen Architekturzeichnung (S. 73) präsent sowie natürlich mit dem zusammen mit Bohumil Sláma ausgearbeiteten Projekt für das neue Krematorium in Nymburk, das bis 1924 realisiert werden sollte und rasch zum Sinnbild einer neuen, «puristischen» Architekturauffassung wurde.

Trotz der Wertschätzung, die Feuerstein aus den Kreisen der Prager Avantgarde entgegenkam, hielt es ihn nicht lang in seiner Heimat. 1924 beschloss er, seine Karriere wiederum ins Ausland zu verlegen. Er kehrte nach Paris zurück und arbeitete dort bis 1926 im Atelier von Auguste Perret. Wahrscheinlich war es Josef Šíma, der diese Anstellung vermittelt hatte. Feuerstein konnte bei Perret sicherlich wichtige Erfahrungen sammeln; auch erhielt er – im Gegensatz zu anderen Stagaires – eine Entlohnung in Form von Boni. Trotzdem wich die anfängliche Euphorie je länger je mehr der Unzufriedenheit. ⁵⁰ Feuersteins eigene Projektarbeit war stark eingeschränkt; sein Name erschien bei keinem der Projekte, die er teilweise wesentlich geprägt hatte – etwa im Fall des Theaters für die *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* 1925 in Paris, das unter maßgeblicher Beteiligung Feuersteins projektiert wurde. Zudem entwarf er 1925 die letzten Projekte für die *Villes-tours*.



3.39 – *Život 2*, 1922, S. 46. Titelseite von Jaromír Krejcars Aufsatz «Die moderne tschechische Kunst».

| Aus: *Život 2*, 1922

Während seiner Zeit bei Perret blieb Feuerstein auch weiterhin eine wichtige Kontaktperson in Paris. Er korrespondierte mit Freunden und Bekannten in der Tschechoslowakei, besorgte Unterlagen und Fotografien für Publikationszwecke und versorgte angereiste tschechische Künstler und Architekten mit den neuesten Informationen; etwa im August 1924 Karel Teige und Jaroslav Seifert. 1925 organisierte er zudem zusammen mit Josef Šíma und dem Brünner Architekten Jan Víšek in Paris ein Treffen zwischen Auguste Perret und Adolf Loos. Im gleichen Jahr vermittelte er Perret frères als Baufirma bei der Errichtung des von Josef Gočár entworfenen Tschechoslowakischen Pavillons an der *Exposition internationale des Arts décoratifs*.

→ Kotěra

Bedeutungsträchtig eingeflochten zwischen die tschechische und französische Fassung von Le Corbusiers Aufsatz über Architektur und Purismus finden wir in *Život 2*, fast einem Understatement gleichkommend, eine Seite über Jan Kotěra.⁵¹ [► **Abb. 3.40**] In dem von Jaromír Krejcar selbst verfassten Text lesen wir: «Fondateur de l'architecture moderne en Tchécoslovaquie qui rejette aujourd'hui les dangereuses tendances décoratives et se réclame de son bel exemple, Jean Kotěra est considéré par les jeunes architectes comme précurseur des nouvelles tendances constructives d'une simplicité pure et absolue qui n'a pas besoin d'ornements pour être belle, noble, élégante et moderne. Tandisque l'architecture cubiste et secessioniste ressemblait parfois au style baroque, aux édifices japonais et aux curiosités ethnographiques, l'esprit et la forme de l'architecture de Jean Kotěra ont

toujours été homogènes avec l'esprit de la vie nouvelle et des formes de la civilisation contemporaine.»⁵²

Neben seinen theoretischen Schriften, den Projekten und den realisierten Bauten war es tatsächlich die Lehrtätigkeit Jan Kotěras an der Prager Kunstgewerbeschule 1898–1910 und anschließend 1910–1923 an der *Akademie výtvarných umění* [Akademie der bildenden Künste, AVU], die Kotěras Bedeutung für die tschechische Architektur ausmacht. Er formte direkt oder indirekt drei Generationen von Architekten: Wohl am konsequentesten hatte Otakar Novotný (1880–1959) Jan Kotěras architektonischen Rationalismus umgesetzt; ebenso – am Anfang seines Schaffens – Josef Gočár, bis er dann zusammen mit Kotěras Mitschüler bei Otto Wagner, Pavel Janák, zu einem der Hauptprotagonisten des architektonischen Kubismus werden sollte. Wichtige Vertreter des Neuen Bauens – und damit meint Krejcar «les jeunes architectes» – absolvierten ihr Architekturstudium bei Jan Kotěra an der AVU: neben Jaromír Krejcar etwa Adolf Benš, Bohuslav Fuchs, František L. Gahura oder Josef Štěpánek.⁵³

Die Hommage an Jan Kotěra in *Život 2* ist sicher auch vor dem Hintergrund der angestrebten Etablierung einer Tradition der rational ausgerichteten Moderne in der Tschechoslowakei zu sehen, die in Zukunft durch den Purismus und Konstruktivismus ihre Fortsetzung finden sollte. Kotěra war sozusagen der Garant dieser Kontinuität, indem er sich nie auf die Abwege des «formalistischen und dekorativen» Kubismus und Rondokubismus begab und gerade jetzt durch seine Lehrtätigkeit an der Prager Akademie entscheidende Impulse für ein Fortschreiten der Architektur vermittelte. Kotěras Mission als «Apostel, Pionier, Propagandist, Leader und Begründer» der modernen Bewegung in der Tschechoslowakei⁵⁴ war dann auch zu keinem Zeitpunkt in Frage gestellt. Er wurde in einem Zug mit H.P. Berlage, Otto Wagner, Henry van de Velde, Peter Behrens, Karl Moser oder Auguste Perret genannt. Wobei gerade in Karel Teiges Übersichtsdarstellungen diese Verwandtschaft zu anderen europäischen Pionieren der Moderne je nach dem Entwicklungsstand seiner Theorien mehrmals wechselte.⁵⁵

Krejcars – mit viel Pathos unterlegte – Würdigung des Schaffens von Jan Kotěra in *Život 2* haftete ungewollt eine gewisse Tragik an. Sie wurde sozusagen zu einem Nekrolog *avant la lettre*, zumal Kotěra nur wenige Wochen nach dem Erscheinen des Almanachs am 17. April 1923 im Alter von 52 Jahren völlig unerwartet verstarb.



3.40 – *Život 2*, 1922, zwischen S. 80 und 81. Jaromír Krejcars auf Französisch abgedruckte Hommage an Jan Kotěra.

| Aus: *Život 2*, 1922

→ Le Corbusier

1927 hielt Sigfried Giedion gegenüber Jaromír Krejcar fest, «dass die Tschechoslowakei der erste Staat gewesen sei, der die Wichtigkeit des Werks von Le Corbusier bemerkt habe».⁵⁶ Mit dieser Einschätzung lag Giedion durchaus nicht falsch. Kein anderer Architekt war in der tschechoslowakischen Architekturszene der 1920er und 30er Jahre derart präsent wie Le Corbusier.⁵⁷ Seine Projekte und Schriften wurden ab 1921 in praktisch allen Fachzeitschriften regelmäßig publiziert. Einen ersten Höhepunkt bildete dabei der Almanach *Život 2*, der in weiten Teilen eine frühe Hommage an das große Idol in Paris gleich kommt [► Abb. 3.41].

Le Corbusiers nachhaltiger Einfluss ist häufig an realisierten Bauten ablesbar. Mehrere tschechische Architekten arbeiteten in Le Corbusiers Atelier in Paris, er selbst stattete der Tschechoslowakei vier Besuche ab: 1911 machte er in Prag auf seinem *Voyage d'Orient* halt, 1924/25 und 1928 hielt er Vorträge in Prag und Brno, 1935 stattete er der südmährischen Stadt Zlín einen Besuch ab, um seine Dienste dem dort ansässigen Schuhimperium Baťa anzubieten [► Abb. 3.42]. Keines seiner für Baťa entwickelten Projekte wurde dann aber umgesetzt: weder der Vorschlag, das Tal der Dřevnice in eine *Ville radiieuse* zu verwandeln, noch die Projekte für standardisierte Inneneinrichtungen der Baťa-Geschäfte (1935–1937) und für einen Baťa-Ausstellungspavillon an die Pariser Weltausstellung von 1937.⁵⁸

Im Architekturdiskurs diente Corbusiers theoretische Position oft als Bezugspunkt, um die eigene Haltung zu präzisieren. Insbesondere Karel Teige nahm immer wieder Le Corbusier ins Visier, um seine eigenen Vorstellungen von Architektur zu spezifizieren und später – nach der bekannten Mundaneum-Polemik – von ihm klar abzugrenzen.⁵⁹ Im Gegensatz etwa zu Jaromír Krejcar. Dieser stand – abgesehen von der kurzzeitigen Radikalisierung seiner Ansichten zu Beginn der 1930er Jahre – über die Jahre hinweg stets auf der Seite eines lyrischen – oder «poetischen» – Funktionalismus, wie ihn Le Corbusier vertrat.



3.41 – *Život 2*, 1922, S. 17. Titelseite des Aufsatzes «Le purisme / Purismus» von Amédée Ozenfant und Charles-Édouard Jeanneret / Le Corbusier.

| Aus: *Život 2*, 1922



3.42 – Le Corbusier und Dominik Čipera, Verwaltungsratsmitglied der Firma Baťa und Bürgermeister von Zlín, Zlín, April 1935. Die beiden waren Jury-Mitglieder des vom Schuhkonzert Baťa veranstalteten Wohnungsbauwettbewerbs.

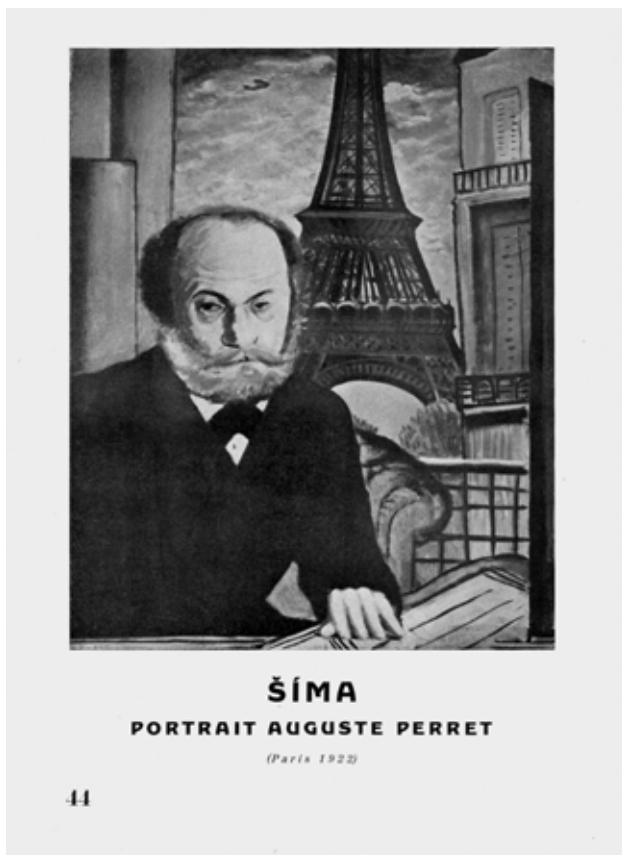
| FLC

→ Perret

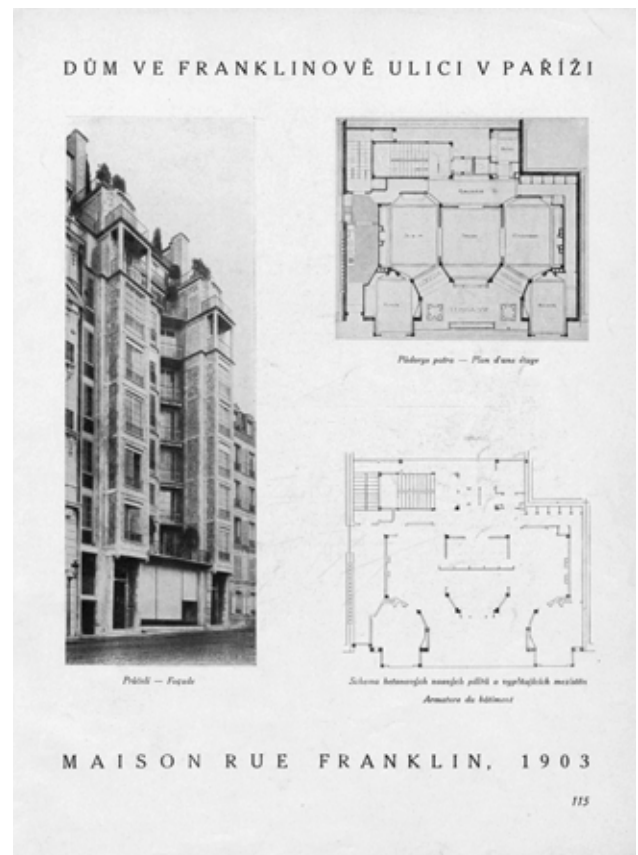
In Paris interessierten nicht nur die Aktivitäten aus dem Umfeld des *Esprit Nouveau*. So wurde beispielsweise auch das Werk der Brüder Perret «entdeckt». Der Maler Josef Šíma lernte Auguste Perret bereits 1921 kennen; ein Jahr später malte er ein Porträt des Architekten, das nun in *Život 2* publiziert wurde [► Abb. 3.43]. Ansonsten wird Perrets Schaffen jedoch nur gestreift: Lediglich eine Innenraumaufnahme der Ateliers Esders in Paris (1919–1920) begleitet das Porträt. Offenbar trafen die Clichés aus Paris nicht rechtzeitig ein – oder Karel Teige hielt sie bewusst zurück, um sie in der wenige Wochen nach dem Almanach erscheinenden Sondernummer von *Stavba* über die Brüder Perret ein erstes Mal publizieren zu können.⁶⁰ [► Abb. 3.44] Während in *Život 2* auf Perret nicht näher eingegangen wird, schließt an die Abbildungen der

Perret-Bauten in *Stavba* ein Kommentar Karel Teiges an. Bei den Bauten der Brüder Perret werde klar, dass die «Architektur auf der einzigen richtigen Grundlage, der technischen Grundlage» basiere. Dadurch entstehe zudem ein neuer architektonischer Stil: «Seine Produkte sind typisiert – sie zeichnen sich durch Uniformität aus, genauso wie die Transatlantikliner und die Kathedralen.»⁶¹

Auguste Perrets Kontakte zur tschechischen Architekturszene sollten auch weiterhin bestehen bleiben. 1924–1926 arbeitete in Perrets Atelier Bedřich Feuerstein. Perret selbst besuchte im Rahmen der *3^{me} Réunion internationale d'architectes* 1935 Prag; nach dem Zweiten Weltkrieg gehörte er zu den wenigen westlichen Architekten, die in die Tschechoslowakei fuhren.⁶²



3.43 – *Život 2*, 1922, S. 44. Josef Šíma, Porträt von Auguste Perret, 1922.
| Aus: *Život 2*, 1922

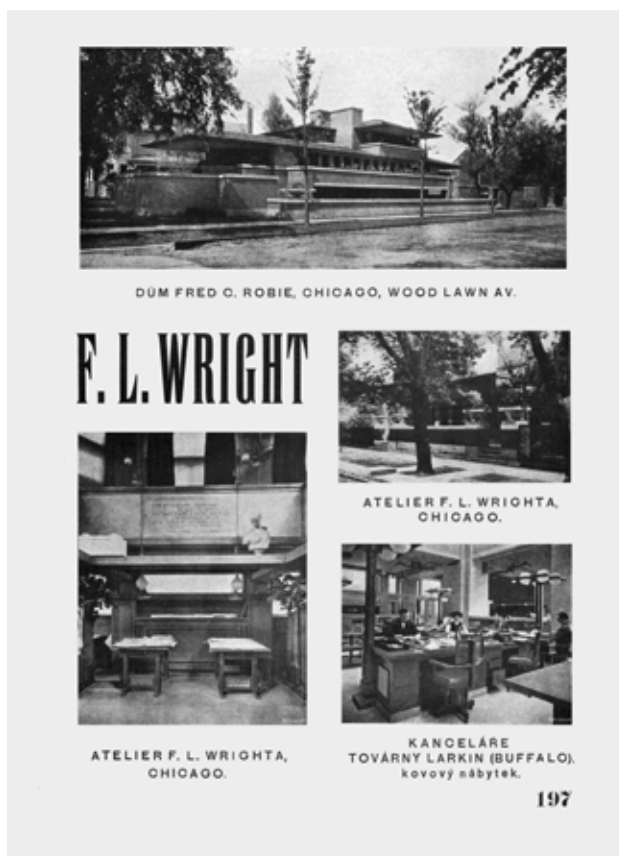


3.44 – Seite aus der Perret-Sondernummer von *Stavba* (Jg. 2, 1923–1924) mit dem Immeuble 25^{bis} Rue Franklin in Paris, 1903–1904.
| Aus: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924

→ Wright

Gleich drei Seiten innerhalb Krejcars Aufsatz «Made in America» sind Frank Lloyd Wright gewidmet (S. 197–199) [► **Abb. 3.45**]. Abbildungen mehrerer Projekte – z. B. der Häuser Robie (Chicago, IL, 1908) und Gale (Oak Park, IL, 1909) – sollen die wichtige Rolle Wrights als Neuerer der amerikanischen Architektur aufzeigen. Wright sei immer schon «wie jeder produzierende Amerikaner in erster Linie vom praktischen Zweck der Gegenstände» ausgegangen, «von ihrer höchsten Vollkommenheit aufgrund der Ausnützung aller modernen technischen Hilfsmittel». Diese Haltung widerspiegle sich an seinen Bauten, die von innen nach außen aufgebaut sind. Bei der Planung gehe er von den Anforderungen des modernen Menschen an seine unmittelbare Umgebung aus und konzentriere sich auf Grundriss und Raumkonzeption – nicht wie die europäische «künstlerische Architektur», die sich auf «bildkünstlerische Späße und individuelle Einfälle» bei ihren Bauten kapriziere.

Anstelle von Wright hätte in *Život* 2 durchaus auch ein Pionier der europäischen Moderne stehen können; etwa Otto Wagner, H.P. Berlage oder gar Adolf Loos (der im Übrigen mit keinem Wort im Almanach erwähnt wird). Offenbar sprach die Begeisterung für die USA für Wright. Letztlich dürfte Wright hier auch als «Architekt» stehen, der die Vorgaben der Ingenieurbauten produktiv für sein Werk umgenutzt hat.



3.45 – *Život* 2, 1922, S. 197. Bauten von Frank Lloyd Wright.
| Aus: *Život* 2, 1922

→ Neue Künste für ein neues Leben: Alle Schönheiten dieser Welt



«Všecky krásy světa» [Alle Schönheiten dieser Welt], so lautet der Titel des Gedichts von Jaroslav Seifert, das programmatisch den Almanach *Život 2* eröffnet.⁶³ Im Tschechischen durch eine markante Rhythmik von drei Zweisilbern ausgezeichnet, wurden die drei Wörter rasch zur geflügelten Wortfolge. Sie war Sinnbild eines neuen Kulturverständnisses schlechthin, Emblem für die euphorische Begeisterung für die Erscheinungen und Erzeugnisse des modernen Lebens. Das waren zum einen die neu entdeckten Produkte des Maschinenzeitalters wie Automobile, Flugzeug, Ozeandampfer und andere technische Meisterleistungen der Ingenieure, zum andern jene Schönheiten, wie sie insbesondere das großstädtische Leben hervorbrachte: belebte Boulevards, nächtliche Illuminationen, strahlende Kaffeehäuser, berauschende Bars und atemberaubende Filmvorführungen [► Abb. 3.46, 47]. In fast jedem Manifest aus der damaligen Zeit finden wir die einprägsame Wortfolge; etwa wenn Karel Teige seinen Programmaufsatz «Umění dnes a zítra» [Kunst heute und morgen] mit der Aufforderung an die Kunst beschließt, analoge Erzeugnisse zu «allen Schönheiten dieser Welt» zu schaffen, oder der Maler Jindřich Štyrský das Wesen des Bilds als «konstruktives Gedicht der Schönheiten der Welt» [«*Obráz = konstruktivní báseň krás světa*»] definiert. Und auch nach Jahrzehnten hatte die kurze Wortfolge noch etwas Magisches an sich. Sie blieb bei vielen Synonym für die Aufbruchstimmung zu Beginn der 1920er Jahre. Ein guter Grund also für Jaroslav Seifert, seine 1982 erschienenen und von einem latenten Hang zur Melancholie durchzogenen Memoiren mit *Všecky krásy světa* zu betiteln.⁶⁴

Poesie der Großstadt:

3.46 – Josef Ehm, Ohne Titel, um 1935.
| Privatsammlung

3.47 – Seiltänzer in Prag. Foto 1937.

| Foto: Ladislav Sitenský. Aus: Sitenský, Ladislav, *Praha mého mládí* [Das Prag meiner Jugend], Praha: Olympia, 1989

→ Foto, Kino, Film

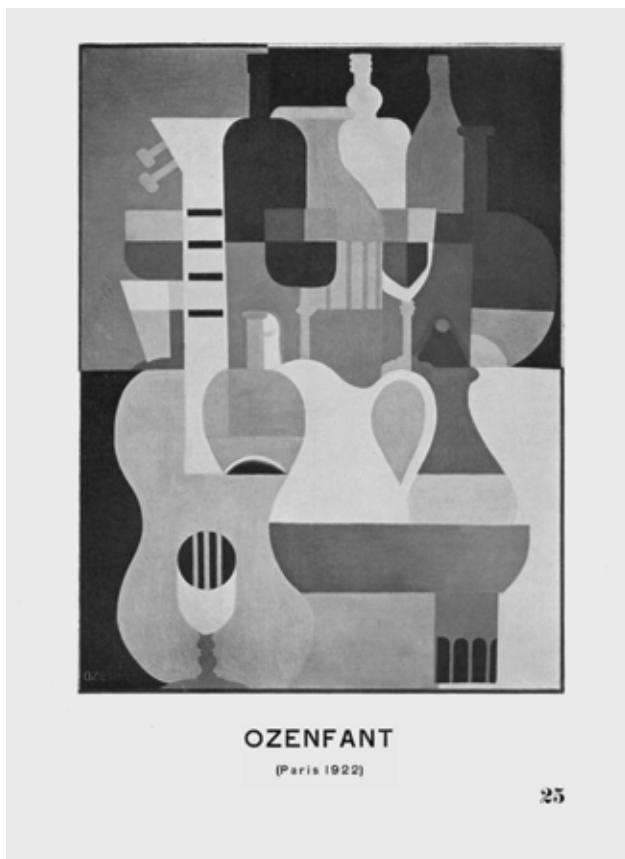


3.48 – *Život 2*, 1922, S. 143. Titelseite von Jean Epsteins Aufsatz «Kino» mit der Abbildung eines Kinematografen.

| Aus: *Život 2*, 1922

Viel Raum wurde in *Život 2* den neuen Medien Fotografie und Film, wie auch dem Kino beigemessen. Auch hier sind Autoren aus dem Umkreis des *Esprit Nouveau* vertreten. Louis Delluc liefert einen Aufsatz über die «Menge vor der Kinoleinwand» (S. 148–152), der in Warschau geborene und in Paris ansässige Filmregisseur und Filmtheoretiker Jean Epstein den Beitrag «Kino», der bereits in *L'Esprit nouveau* erschienen war.⁶⁵ [**Abb. 3.48**] Karel Teige publiziert hier seine umfangreiche Studie «Foto – Kino – Film» (S. 153–168), die mit großformatigen Porträts von Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks und Mary Pickford sowie mit Fotografien von Man Ray illustriert ist.

→ Malerei und Plastik



3.49 – *Život 2*, 1922, S. 25. Amédée Ozenfant, *Nature morte*, 1921 (Öl auf Leinwand, 130 x 79 cm, Privatsammlung, Schweiz).

| Aus: *Život 2*, 1922



Wie in den anderen Schaffenssparten sind auch im Bereich von Malerei und Plastik in *Život 2* insbesondere ausländische Künstler vertreten; in erster Linie ging es darum, die zukünftigen Orientierungspunkte für die heimischen Aktivitäten zu präsentieren. Eine zentrale Rolle spielen dabei Künstler aus dem Umkreis des *Esprit Nouveau*. Je zwei puristische Stillleben von Jeanneret/Le Corbusier (S. 20, 22) und Amédée Ozenfant (S. 24, 25) dienen als Illustrationen des programmatischen Aufsatzes «Le purisme» [**Abb. 3.49, 50**]. Im Weiteren finden wir Abbildungen von Werken von Roger Bissière, Léopold Survage und André Lhote sowie von Amadeo Modigliani und André Derrain – durchwegs Künstlern, die dem verkündeten «rappel à l'ordre» entsprachen. Es erstaunt nicht, dass die Clichés für die Abbildungen größtenteils vom einflussreichen Kunsthändler Paul Rosenberg zur Verfügung gestellt wurden. In der *Galerie de l'Effort Moderne* von dessen älterem Bruder Léonce hatte Karel Teige im Sommer 1922 die aktuellen Kunstströmungen sozusagen wiederentdeckt. Die moderne Plastik ist mit Arbeiten der Pariser Exilrussen Jacques Lipchitz, Ossip Zadkine und Alexander Archipenko vertreten. Das Schaffen des letzteren wurde im Übrigen bereits 1923 in einer Ausstellung in Prag vorgestellt, zu deren Anlass Karel Teige eine kleine Monografie verfasste.⁶⁶ Der näheren Erläuterung der französischen Kunstszenen sind zudem zwei Aufsätze der Tschechen Jíra («O duchu nového francouzského umění» [Über den Geist der neuen französischen Kunst]) und Štulc («Moderní sochařství ve Francii» [Moderne Bildhauerei in Frankreich]) gewidmet.

Diesen «neuen Geist» widerspiegeln in *Život 2* aus den eigenen Reihen einige postkubistische Zeichnungen von Karel Teige, Malereien von Josef Šíma – eine poetische Pariser Hafenszenerie (S. 27) und das Porträt von Auguste Perret (S. 44) –, Werke von Otakar Mrkvička und mehreren tschechischen Malern der jüngsten Generation, meist Mitgliedern der *Umělecká beseda*. Sie alle werden von Jaromír Krejcar zu jenem Kreis des «Purismus, Kollektivismus, Internationalismus»⁶⁷ gezählt, von dem eine Neuausrichtung im Sinn eines tschechischen «rappel à l'ordre» ausgehen sollte.

3.50 – Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Villa La Roche/Jeanneret, Paris, 1923–1925. Bildergalerie von Raoul La Roche; beim Rampenaufgang Ozenfants in *Život 2* abgebildete *Nature morte* von 1921. Foto 1926.

| Foto: Fred Boissonas

→ Reklame

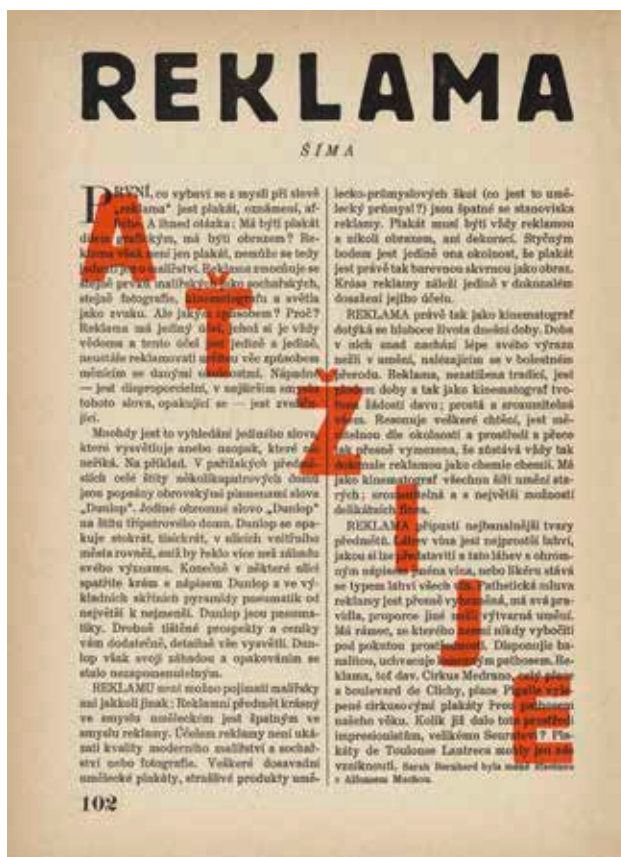
Ging es für die Devětsil-Künstler darum, «alle Schönheiten der Welt» zu entdecken, so scheint von Reklameschildern, Leuchtschriften und Neonreklamen von Beginn weg ein besonderer Reiz ausgegangen zu sein. Sie bestimmten ganz wesentlich das bunte Bild der städtischen Boulevards und Plätze, des nachts verwandeln sie die Gebäude in magische Lichterkulissen. Sie gehören zum zeitgenössischen visuellen Inventar jener «großstädtischen Folklore», von dem sich der Devětsil-Kreis so angezogen fühlte.

In seinem Beitrag «Reklama» in *Život 2* beschreibt Josef Šíma die Reklame überschwänglich als Ausdruck des modernen Lebens schlechthin.⁶⁸ [► Abb. 3.51] Weil sie so gar nicht «künstlerisch» und «akademisch» sei; ihre «Schönheit [...] liegt allein in der vollständigen Erfüllung ihres Zwecks». Dabei «birgt sie in sich die ganze Breite der alten Kunst; verständlich und mit allen Möglichkeiten delikater Finessen» – indem etwa ihre Botschaft auf ein einziges Wort reduziert wird, das dann «hundertfach, ja tausendfach» wiederholt wird. Durch ihre rasche Wandelbarkeit stehe die Reklame «stets in engem Kontakt mit dem zeitgenössischen Leben»; in ihr «findet all das einen Widerhall, was dem neuen Zeitalter seinen Charakter gibt: Mechanik, Geschäft, praktische Wissenschaft».

«In engem Kontakt mit dem zeitgenössischen Leben» sind auch die Werbeanzeigen in *Život 2*: Ganzseitig und orange hinterlegt wird auf die soeben lancierte Devětsil-Zeitschrift *Disk* hingewiesen, auf *L'Esprit nouveau*, auf den *Revoluční sborník Devětsil* [Revolutionärer Almanach Devětsil], am Ende der Publikation auf die Architekturschrift *Stavba* und zahlreiche weitere Veröffentlichungen aus den eigenen Reihen.

Das visuelle und konnotative Potenzial, das mit der Gestaltung von Werbeanzeigen verbunden ist, kommt in *Život 2* allerdings nicht zum tragen. Entsprechende Impulse aus dem *L'Esprit nouveau* wurden offenbar nicht registriert; das «hypnotische Geflimmer», das aus dem Collagecharakter der Zeitschrift resultierte, interpretierte man möglicherweise gar als zu verwirrend. Denn im *L'Esprit nouveau* dienten Werbebroschüren und Prospekte einschlägiger Unternehmen häufig als visuelles Rohmaterial für die Gestaltung eigener Reklameanzeigen und gleichzeitig für den Aufbau einer spezifischen Ikonografie des Maschinenzeitalters. Oft gingen die Herausgeber dabei so weit, dass sie die gezeigten Produkte ohne Kommentar

und aus ihrem Kontext enthoben darstellten – als Inszenierung der Sache an sich: Autos, Büromöbel, Schlüssel und Schrankkoffer. Was allerdings nicht selten zu Konflikten mit den Inserenten und Herstellern führte.⁶⁹



3.51 – *Život 2*, 1922, S. 44. Josef Šímas Aufsatz «Reklama».
| Aus: *Život 2*, 1922

→ Die Kunst der Gegenwart



3.52 – *Život 2*, 1922, S. 134. Seite aus Karel Teiges Aufsatz «Umění přítomnosti» [Die Kunst der Gegenwart] mit der Abbildung eines Bilds von Léopold Survage.

| Aus: *Život 2*, 1922

Im Mai 1922 referierte Karel Teige die Studie «Umění přítomnosti» [Die Kunst der Gegenwart], die danach – in überarbeiteter Form – in *Život 2* erscheint.⁷⁰ In dem Aufsatz, der im Wesentlichen die Entwicklung der neueren französischen Kunst zusammenfasst und kommentiert [**Abb. 3.52**], zeichnet sich schon zu diesem Zeitpunkt die Trennung in rationale und imaginative Momente des Schaffens ab, die später in Teiges polarem Modell aus Konstruktivismus und Poetismus ihre Ausformulierung finden sollte.

Den Purismus begriff Teige in diesem Kontext als Vorstufe zum Konstruktivismus, indem er sich um eine Spezifizierung der einzelnen Funktionen künstlerischer Aktivität bemüht und durch die Herausbildung von Standards zu wissenschaftlichen Kriterien einer neuen Ästhetik strebt. Wie Le Corbusier und Ozenfant wusste auch Teige diese Tendenz insbesondere in der Ingenieurarchitektur zu beobachten, bei der sich dank maximaler Zweckerfüllung und in Anlehnung an seriell hergestellte Maschinenprodukte ansatzweise neue Standards und Typen herausgebildet hätten.

Mit dem Durchbruch eines neuen Stils, der vom Purismus ausgeht, assoziierte Teige zudem die grundlegende Umwandlung der bestehenden, kapitalistischen Gesellschaftsordnung in eine klassenlose, sozialistische Gesellschaft. Durch diese Verknüpfung von Fragen des gestalterischen Ausdrucks des Menschen mit einer gesellschaftlichen Vision – die letztlich Utopie bleiben musste – distanzierte er sich schon hier klar von denjenigen Konzepten der internationalen Avantgarde, die Fragen der Ästhetik von soziologischen und ideologischen Faktoren ablösten.

→ Eiffelturm

In einem «Almanach der neuen Schönheit» darf der 1889 anlässlich der Pariser Weltausstellung errichtete Eiffelturm nicht fehlen [► **Abb. 3.53**] – ein «Wunder der Technik», das heute «ebenso mit dem Bild von Paris verbunden ist wie der Hradschin mit Prag», so Jaromír Krejcar wenig später.⁷¹ Wir finden den Eiffelturm viermal abgebildet in *Život 2*: am Ende der Auszüge aus Il'ja Ėrenburgs Buch *Und sie bewegt sich doch* – man blickt unter den Eiffelturm-Bögen in Richtung Trocadéro –, dann bei Teiges Aufsatz «Foto – Kino – Film» (eine Darstellung der ersten Plattform des Turms) und letztlich zweimal auf einer Doppelseite. Hier tritt er prominent im Hintergrund von Josef Šímas 1922 gemaltem Porträt von Auguste Perret in Erscheinung, eine Ansichtskarte mit dem Stempel «Sommet de la Tour Eiffel» zeigt ihn auf der gegenüberliegenden Seite, allerdings etwas gar miniaturisiert. Der Eiffelturm steht nicht allein, sondern neben einer Zeichnung des berühmten *Projekts für ein Denkmal der III. Internationale* von Vladimir Tatlin (1919–1920). Was es mit dieser visuellen Gegenüberstellung und dem dazugesetzten Kommentar auf sich hat, ist beim Tatlin-Turm nachzulesen.

Der Eiffelturm sollte bei der tschechischen Avantgarde zu einem äußerst beliebten Sujet werden. Er kommt als Abbildung auf den späteren Bildgedichten des Poetismus vor, wird immer wieder in den Gedichten eines Vítězslav Nezval oder Jaroslav Seifert erwähnt. Der Eiffelturm wurde – neben seiner Bedeutung als Meisterwerk der modernen Technik – zum zeichenhaften Symbol der französischen Hauptstadt mit ihrem pulsierenden Kulturleben, den berausenden Boulevards, einladenden Cafés und romantischen Uferpromenaden entlang der Seine [► **Abb. 3.54**].



3.53 – Der Eiffelturm, illuminiert während der Weltausstellung von 1900.
| Archiv des Autors



3.54 – «Alle Schönheiten dieser Welt»: Illustration von Otakar Mrkvička aus Jaroslav Seiferts *Gedichtsammlung Samá láska* [Lauter Liebe], 1923.
| Privatsammlung

Versuch einer produktiven Synthese

Mit dem Almanach *Život 2* war die proletarisch-revolutionäre Phase der Devětsil-Gruppe endgültig abgeschlossen. Die revolutionär-marxistische Komponente wurde allerdings nicht ad acta gelegt. Denn die neu entdeckten Transatlantikliner, Automobile und Flugzeuge, die Wolkenkratzer und Industriebauten sollten nicht in einer kapitalistischen Welt ihre Wirkungskraft entfalten, sondern vielmehr in eine neue Weltordnung überleiten.

Innerhalb des kaleidoskopartigen Potpourris, das in *Život 2* als «ABC der Modernität» (Karel Teige) programmatisch vor Augen geführt wird – und mit dem sich der Anschluss der tschechischen Szene an die europäischen Avantgarden manifestiert –, dürften es wohl die Theorien des Purismus und die vorerst noch vagen Konzepte des Konstruktivismus gewesen sein, die am nachhaltigsten die weitere Entwicklung der Devětsil-Gruppe geprägt haben.⁷² Dies widerspiegelt sich zum einen an den Kunstwerken und Architekturprojekten, wie sie bereits auf den Seiten von *Život 2* auftauchen – Jaromír Krejcars Entwurf für ein Geschäftshochhaus in Prag [WV 10] oder das Krematorium von Feuerstein und Sláma zählen dazu, ebenso wie die wenig später entstandenen Projekte von Karel Honzík, Vít Obrtel, Jaroslav Fragner und Evžen Linhart, die sich selbstbewusst – und nicht ohne Seitenblick nach Paris – als *Puristická čtyřka* [Puristische Vier] bezeichneten. Es sollten gerade diese Architekten sein, die in naher Zukunft die ersten Projekte im Geist des Neuen Bauens entwickelten. Le Corbusiers provokativer Aphorismus «Une maison est une machine à habiter» war dabei sicher eine der Leitlinien. Die jungen tschechischen Architekten gelangten bei der Suche nach zeitgemäßen gestalterischen Ausdrucksformen darüber hinaus jedoch zu einem eigenen konstruktivistischen Selbstverständnis. Nicht unwesentlich war dabei sicher auch die Motivation, mit einem modernen architektonischen Ausdruck den jungen und dynamischen Staat der Tschechoslowakei zu widerspiegeln.

Zum andern bestimmten Purismus und Konstruktivismus ganz wesentlich die von Karel Teige bestimmte Theoriebildung innerhalb der tschechischen Avantgarde, die in das dualistische Konzept aus Konstruktivismus und Poetismus mündete; ein lebensgestaltendes System, das sowohl die materiellen als auch die geistigen Bedürfnisse des Menschen befriedigen sollte. Unlängst ist in einer kunst- und ideengeschichtlich absolut korrekten Analyse überzeugend dargestellt worden,⁷³ wie eindringlich der Purismus als Wegweiser für die spezifische Interpretation des Konstruktivismus durch Karel Teige gewirkt hat. Hier wie da geht es um Typen, Standards und Normen, Einfachheit und Klarheit, Rationalität und Ökonomie. In einem seiner zahlreichen Manifeste verkündet Teige 1923: «Die Architektur von heute ist kon-

struktivistisch; sie wird von den Richtlinien der puristischen Ästhetik gelenkt.»⁷⁴ Wenig später lesen wir: «Die Methode = Konstruktivismus, die ästhetische Kontrolle = Purismus.»⁷⁵ Auch bei der Herausbildung des von Teige entwickelten, umfassenden Poesie-Begriffs hinterließ der Purismus – zumindest indirekt – seine Spuren, orientierten sich Le Corbusier und Ozenfant doch an jener Auffassung von Poesie, wie sie Guillaume Apollinaire vertrat und etwa in seinem berühmten Vortrag «L'Esprit nouveau et les poètes» im November 1917 darlegte. Apollinaire war überzeugt, dass es im künstlerischen Schaffen einen «neuen Geist» brauche, der alle Grenzen und Gattungen sprengen und zu einer neuen Synthese der Künste führen würde. Die Orientierung an der modernen Maschinentzivilisation war dabei ebenso wichtig wie auch die Intervention von Phantasie, Erfindung und Imagination.

Jaromír Krejcar hatte mit seiner redaktionellen Bearbeitung von *Život 2* einen entscheidenden Wegweiser für diese Entwicklungen geschaffen. Bei der produktiven Synthese und Weiterverarbeitung der zeitgleichen Entwicklungen in Europa durch die tschechischen Künstler und Architekten spielte der nun forcierte internationale Informationsaustausch eine wesentliche Rolle. Persönliche Kontakte wurden aufgebaut und gepflegt, Publikationen und Zeitschriften aus dem Ausland bezogen, ebenso eigene Schriften verlegt und an die entsprechenden Stellen verteilt. Gerade im Bereich der Architektur war dieser Austausch besonders intensiv; nicht zuletzt aufgrund der theoretischen Schriften Karel Teiges, die der Architektur eine zentrale Rolle beimaßen.

Vernetzen, schreiben, ausstellen

Weitere Aktivitäten Krejcars

Ab 1922/1923 waren es insbesondere vier Persönlichkeiten, die die Aktivitäten der Devětsil-Gruppe sicherstellten: der Theoretiker Karel Teige, der Maler Otakar Mrkvička, der Schriftsteller Jaroslav Seifert und Jaromír Krejcar. Sie verfassten wichtige Programmschriften und Manifeste, lancierten Flugblätter und Zeitschriften, veranstalteten Ausstellungen, Vortragsreihen und Theateraufführungen und bemühten sich um den Kontakt mit den europäischen Zentren der Avantgarde.

Krejcar übernahm nach seiner Arbeit an *Život 2* die Redaktion der beiden 1923 und 1925 erschienenen Nummern der Zeitschrift *Disk* und beeinflusste maßgeblich den Inhalt des zwischen 1924 und 1926 von der Devětsil-Filiale in Brno herausgegebenen Flugblatts *Pásmo* [Zone] [► Abb. 3.55]. Wie schon *Život 2* folgten auch diese Publikationen dem Gedanken der Synthese, sie berücksichtigten alle Sparten des kulturellen Schaffens und forderten eine globale Neuorientierung. Im Gegensatz zu *Život 2* war der Anteil von Arbeiten von tschechischen Künst-



3.55 – Umschlag von *Disk* 1, 1923. Gestaltung: Karel Teige.
| Privatsammlung



3.56 – Jaromír Krejcars Übersichtswerk *L'Architecture contemporaine en Tchécoslovaquie* von 1928 [WV 44]. Umschlag. Krejcar war Herausgeber der Publikation und zeichnete für die grafische Gestaltung verantwortlich.

| Privatsammlung

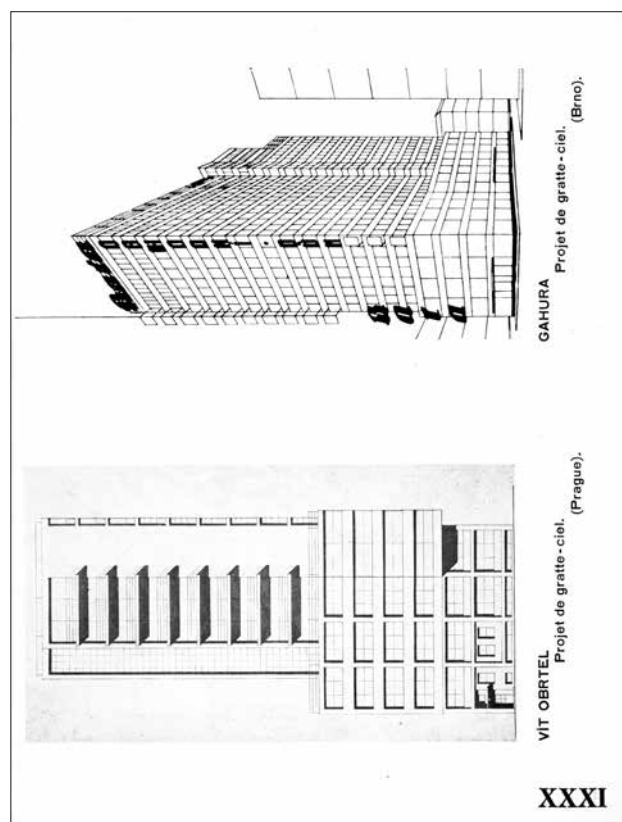
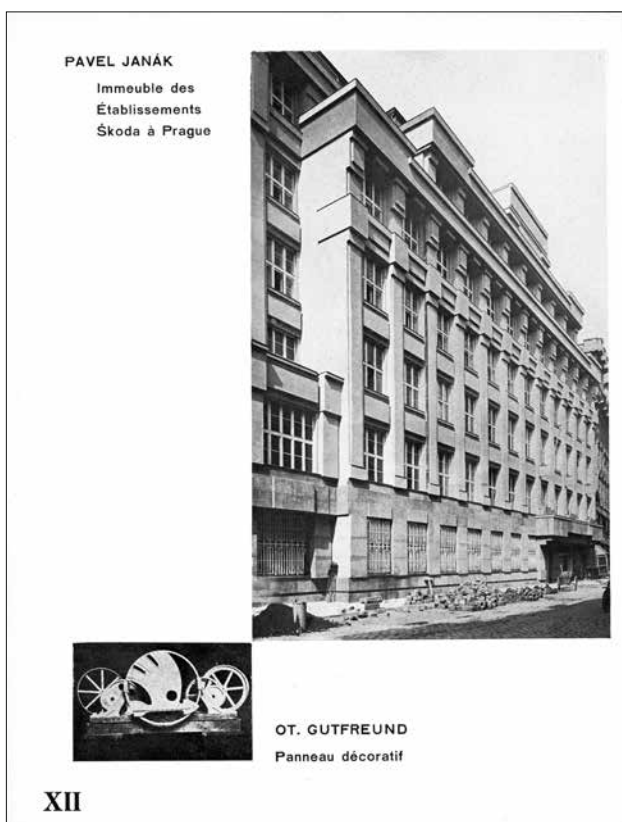
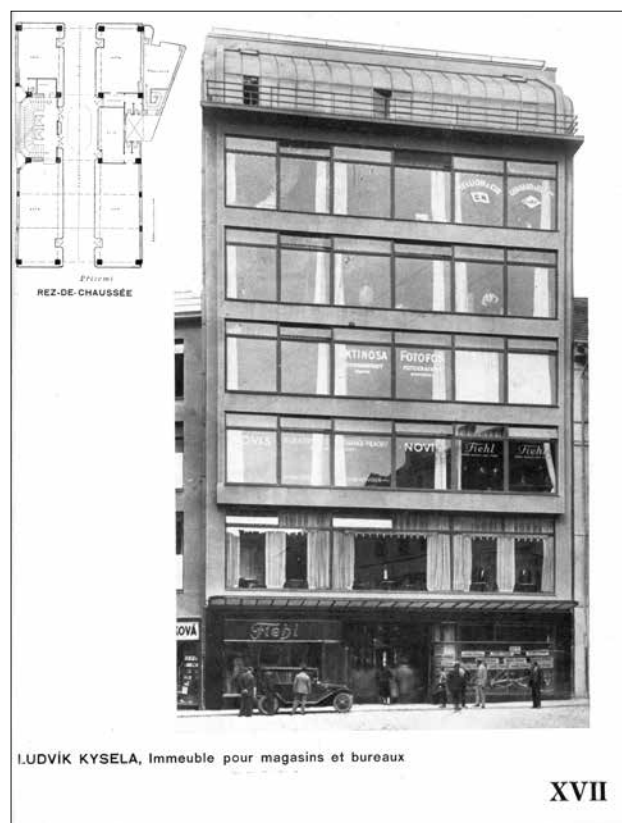
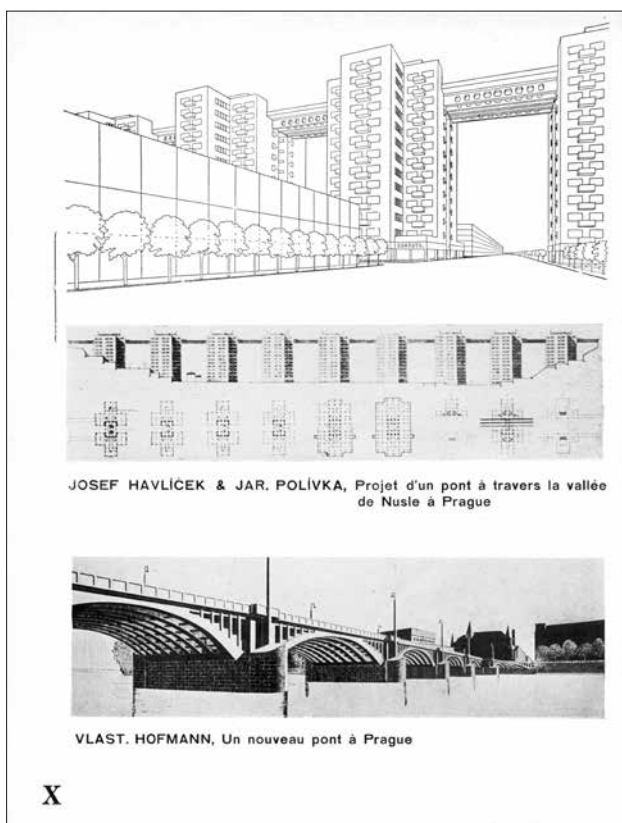
lern, Literaten und Architekten in diesen Schriften wesentlich größer. Krejcars editorische Aktivität der 1920er Jahre gipfelte 1928 in der Herausgabe und grafischen Gestaltung des Übersichtswerks *L'Architecture contemporaine en Tchécoslovaquie* [WV 44],⁷⁶ das – unter großzügiger Berücksichtigung der Devětsil-Mitglieder – die wichtigsten Bauten und Projekte der modernen Bewegung in der Tschechoslowakei vorstellt [► Abb. 3.56–60].

Auch bei der Gestaltung der Devětsil-Ausstellungen 1923 und 1926 war Krejcar beteiligt. Während die erstere eine kollektive Arbeit mehrerer Künstler und Architekten war, besorgte Krejcar – in Zusammenarbeit mit seinem damaligen Mitarbeiter Bohumil Steigenhöfer – die Einrichtung der Devětsil-Schau von 1926 im Prager Rudolfinum [WV 28], bei der auch Arbeiten von Le Corbusier, Amédée Ozenfant und Man Ray ausgestellt waren.

Auf nach Europa

Innerhalb der Bemühungen um neue, zeitgemäße Formen des Bauens spielte der Austausch zwischen den Architekten und Theoretikern eine wichtige Rolle; aber auch der Kontakt zum Publikum mittels Ausstellungen, Vorträgen und Publikationen. Besonders wichtig schien insbesondere die Vernetzung der heimischen Szene mit dem Ausland.⁷⁷ Mit Enthusiasmus und Elan wurde das kulturelle Geschehen in den europäischen Kulturmetropolen verfolgt; man knüpfte personelle Kontakte, unternahm Reisen, arbeitete in ausländischen Architekturbüros und informierte sich über einschlägige Publikationen. Wien als jahrhundertelanger (ungewollter) kultureller Orientierungspunkt wurde dabei ersetzt durch andere Destinationen: Paris, die Niederlande, das Bauhaus und die Sowjetunion mit dem sich herausbildenden Konstruktivismus. Der Kontakt zur ehemaligen Hauptstadt der Donaumonarchie reduzierte sich auf den Einfluss einiger weniger, fortschrittlich gesinnter, aber gleichzeitig mit der Wiener Kulturtradition verbundener Persönlichkeiten. Im Bereich der Architektur war dies Adolf Loos.

Etwas anders war demgegenüber die Situation in den mehrheitlich von Deutschen und Österreichern besiedelten Gebieten. Hier wurde kulturelle Identität über das Aufrechterhalten der Kontakte mit Deutschland und Österreich gesucht.⁷⁸ So entstanden etwa in Liberec das von einem dynamischen Expressionismus gezeichnete Haus Stross (1923, Thilo Schoder), in Jablonec nad Nisou die Häuser Hašek (1930–1931) und Schmelowsky (1931–1932) des Breslauer Architekten Heinrich Lauterbach [► Abb. 3.61] oder in der mährisch-schlesischen Industriemetropole Ostrava das Kaufhaus Bachner (1932) von Erich Mendelsohn. In Nordmähren und Schlesien fanden zudem die Wiener Modernisten Josef Hoffmann und Leopold Bauer auch weiterhin eine aufgeschlossene – und finanzkräftige – Auftraggeberschaft.⁷⁹ [► Abb. 3.62, 63]



3.57–60 – Vier Seiten mit Projekten und Bauten von Vertretern der tschechischen modernen Bewegung aus Jaromír Krejcars Übersichtswerk *L'Architecture contemporaine en Tchécoslovaquie* von 1928 [WV 44].

| Privatsammlung



3.61 – Heinrich Lauterbach, Haus Schmelowsky, Jablonce nad Nisou [Gablonz an der Neiße], 1931–1932.

| Aus: *Das Ideale Heim*, Jg. 8, 1934



3.62 – Leopold Bauer, Haus Valerie Fischerová, Brno, 1927.

| Aus: *Oberbaurat Professor Leopold Bauer. Seine Anschauung in Wort und Werk*, Wien – Leipzig: Elbemühl, 1931



3.63 – Leopold Bauer, Kaufhaus Breda & Weinstein, Opava [Troppau], 1927–1928. Foto 2008.

| Foto: Klaus Spechtenhauser

Internationale Vernetzung und Beachtung: die Bauhaus-Ausstellung in Weimar

Bereits 1923 konnten die jungen Devětsil-Architekten ihre Arbeiten erstmals im Ausland präsentieren – als Teilnehmer an der *Internationalen Architekturausstellung*, die im Herbst 1923 im Rahmen der Bauhaus-Ausstellung in Weimar stattfand.

Das Bauhaus war mittlerweile zu einem der Zentren der internationalen Avantgarde geworden. Die expressionistisch geprägte Frühphase des Bauhauses, die im Zeichen einer angestrebten Kooperation von Künstler und Handwerker stand, die gemeinsam den «Bau der Zukunft» (Walter Gropius) errichten sollten, ging spätestens 1923 zu Ende. Nunmehr hieß die Devise «Kunst und Technik – eine neue Einheit», man diskutierte über die Begriffe Typ und Funktion und setzte sich mit Technik und Industrie auseinander. Ziel war eine zeitgemäße, industriegerechte Formgestaltung – als Gegenpol zu kunsthandwerklicher und kunstgewerblicher Tätigkeit. Die Neuausrichtung hing auch mit personellen Veränderungen zusammen. Johannes Itten beispielsweise hatte das Bauhaus verlassen, gekommen war László Moholy-Nagy. Von wesentlicher Bedeutung dürfte zudem der Einfluss der rationalen Konzepte der De Stijl-Bewegung gewesen sein. Deren Mitbegründer, der Maler und Theoretiker Theo van Doesburg lebte seit April 1921 in Weimar. Er hielt Vorträge, veranstaltete Diskussionsabende, gab «De Stijl-Kurse» und lud weitere De Stijl-Protagonisten wie Cornelis van Eesteren und J.J.P. Oud nach Weimar ein. Letztlich fand im September 1922 in Weimar auch noch der Kongress der Dadaisten und Konstruktivisten statt, eine Veranstaltung, die ebenfalls die Neuorientierung des Bauhauses beeinflusste.

In diese Zeit der Wende fiel die Bauhaus-Ausstellung 1923 (15. August – 30. September). Wichtiger Teil des großangelegten Events war die *Internationale Architekturausstellung*, die Walter Gropius zusammengestellt hatte. Er wollte die «Linie einer funktionell dynamischen Architektur» aufzeigen und durch die internationale Ausrichtung demonstrieren, dass überall ähnliche Bestrebungen wie am Bauhaus zu finden seien. Vertreten waren in erster Linie die führenden Niederländer (Dudok, Oud, van Eesteren, Stam, Wils), Franzosen (Le Corbusier, Guevrékian, Mallet-Stevens) und Deutschen (Gropius, Meyer, Häring, Döcker, Mies van der Rohe, Mendelsohn). Zudem Wright und der Däne Lönberg-Holm. Nicht vertreten waren die russischen Konstruktivisten der ersten Stunde, deren Material offenbar El' Lisickij hätte zusammenstellen sollen. Viel beachtet in der Ausstellung – und teilweise mittels Modellen wirksam veranschaulicht – waren die Projekte für ein Hochhaus aus Glas und ein Bürohaus in Stahlbeton von Mies, die Wolkenkratzer der *Ville contemporaine* von Le Cor-

busier, aus den Reihen des Bauhauses das Projekt für typisierte Einfamilienhäuser mit dem sog. Wabenbausystem (Gropius, Forbát, 1922), das Wettbewerbsprojekt für den Chicago Tribune Tower (Gropius, Meyer, 1922) oder der «Rote Würfel» von Farkas Molnár (1923) [► **Abb. 3.64**].

Auf Beachtung stießen sicher auch die Projekte der tschechischen Architekten, die zahlreich vertreten waren. Basierend auf Informationen aus mehreren Berichten über die Ausstellung⁸⁰ handelte es sich um folgende Architekten: Bedřich Feuerstein, Josef Chochol, Jaroslav Fragner, Karel Honzík, Jan E. Koula, Jaromír Krejcar, Evžen Linhart und Vít Obrtel. Es bleibt allerdings unklar, mit welchen Projekten genau die Architekten an der Schau vertreten waren. Gesichert scheinen – da abgebildet in Adolf Behnes ausführlichem Bericht in *Klei*⁸¹ – etwa Karel Honziks Projekt für ein Wohnhaus in Prag (1923), das Krematorium in Nymburk (1922–1924) von Feuerstein und Sláma und das Wettbewerbsprojekt für ein neues Theater in Olomouc (1922) von Jaroslav Fragner und Evžen Linhart, auf das zudem Oskar Schürer in seiner kurzen Reportage speziell hinweist («ein Theaterbau sei in seiner formalen Delikatesse hervorgehoben»)⁸² [► **Abb. 3.65, 66**] Jaromír Krejcar dürfte lediglich mit seinem Projekt für ein Hotel am Smetana-Quai in Prag von 1921–1922 [WV 9] vertreten gewesen sein; möglicherweise aber auch mit einer Vorstudie für das Masaryk-Studentenwohnheim in Prag-Dejvice [WV 15].

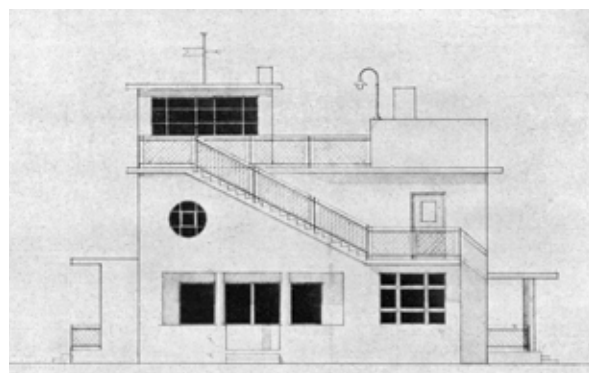
Zwar war die von Gropius organisierte *Internationale Architekturausstellung* alles andere als repräsentativ, sie zeigte aber trotzdem auf, das die Bestrebungen in Richtung einer neuen Architektur in einem breiteren europäischen Kontext stattfand. Es war Adolf Behne, der die Schau als zu wenig radikal kritisierte und dies vor allem auf die zu kompromissbereite Haltung von Gropius zurückführte, der hier die «sachlichen» Tendenzen im Bauen lediglich als eine weitere neue Richtung der Architektur darstellte.⁸³

Für die tschechischen Vertreter war es in jedem Fall eine gute Chance, ihre Arbeiten im Ausland präsentieren zu können. Was ganz offensichtlich auf ein positives Echo stieß, denn ab 1923/24 intensivierten sich die Beziehungen zum Ausland, die Präsenz tschechischer Architektur in Buchpublikationen und Zeitschriften stieg. Adolf Behne registrierte 1926 in *Der moderne Zweckbau* «eine sichere und klare Einstellung [...] der mit überraschendem Elan einsetzenden jungen tschechischen Baukunst» und integriert in seine Manifestschrift Krejcars Hotelprojekt von 1921–1922 [WV 9], Obrtels Projekt für einen Pavillon für Kunstausstellungen (1922) und Oldřich Tyls Wettbewerbsprojekt für den Prager Messepalast von 1924.⁸⁴ In Ludwig Hilberseimers *Internationale Neue Baukunst* von 1927 finden wir mehrere tschechische Arbeiten, darunter Krejcars Olympic und das



3.64 – *Internationale Architekturausstellung*, Bauhaus-Ausstellung, Weimar, August/September 1923. An der Wand der Plan der vorgesehenen Bauhaus-Siedlung, davor Typenhäuser im Baukastensystem, rechts Fotos von Bauten von Erich Mendelsohn und Erwin Gutkind, im Vordergrund rechts das Modell des Musterhauses «Am Horn» von Georg Muche und Adolf Meyer, links ein Modell des Wohnhausentwurfs «Der Rote Würfel» von Farkas Molnár.

| Foto: Louis Held, Archiv der Moderne, Bauhaus-Universität Weimar



Zwei Projekte von tschechischen Architekten an der *Internationalen Architekturausstellung* 1923 am Bauhaus in Weimar:

3.65 – Oben: Jaroslav Fragner, Evžen Linhart, Wettbewerbsprojekt für ein neues Theater in Olomouc, 1922.

| Aus: Fragner, Jaroslav Fragner. *Náčrty a plány*, 1999

3.66 – Unten: Karel Honzík, Projekt für ein Wohnhaus in Prag, 1923.

| Aus: *Klei*, Jg. 15, 1923

chitekturu» [Ansichten zur modernen Architektur], der ein zweckorientiertes, sachliches und in der Form streng orthogonales Vorgehen im Stil von Gropius, Oud und Le Corbusier empfahl.⁸⁷ Es gehe darum, «[...] eine Architektur zu schaffen, die den Sinn der Zeit ausdrückt, im geistigen und im materiellen Sinne ihrem Charakter entspricht, insbesondere auch dadurch, dass sie alle Fortschritte der modernen Technik anwendet. Sie soll durch und durch zweckmäßig sein, wahrhaftig, tektonisch. Ihre gestalterische Erscheinung will sie seelenvoll schaffen, gleichzeitig und in Übereinstimmung mit dem inneren Gehalt, und zwar aufs einfachste, unter Ausschluss alles bloß Dekorativen, überpersönlich. Anlage, Erscheinung und Detail ergeben sich aus dem Wesen der Idee.»⁸⁸

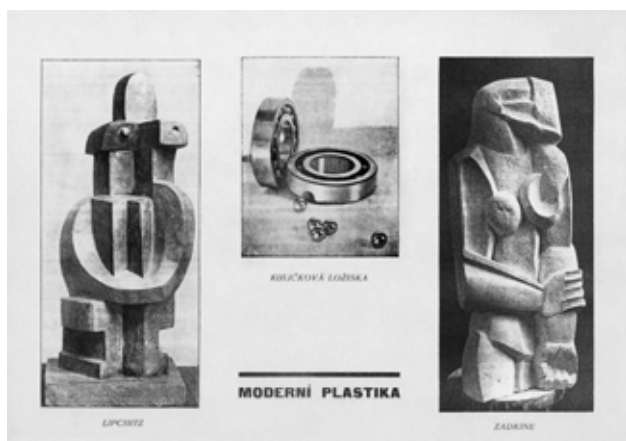
Im Februar 1923 wurde Karel Teige Redaktionsmitglied von *Stavba* und begann schon wenig später die Orientierung der Zeitschrift ganz wesentlich zu prägen. Seine editorische Arbeit erstreckte sich über acht Jahre bis 1930, sein Engagement verwandelte *Stavba* «into an important vehicle for Czech modern architecture.»⁸⁹ Hier wurden wichtige Projekte der internationalen und heimischen Architekturszene vorgestellt, grundlegende theoretische Artikel publiziert, aktuelle Entwicklungen diskutiert und klare Statements abgegeben.

Teige publizierte in *Stavba* nicht nur zahlreiche eigene Aufsätze und kommentierte die aktuellen Entwicklungen im In- und Ausland. Es ging ihm im Besonderen auch darum, ein internationales Netz an Korrespondenten aufzubauen, mit denen ihn oftmals auch eine persönliche Freundschaft oder die gleiche ideologische Ausrichtung verband. Besonders wichtig in der Frühphase von Teiges Aktivitäten war etwa der Kontakt zu Adolf Behne.⁹⁰

Der Basar der modernen Kunst

Was in *Život 2* programmatisch vorbereitet wurde, widerspiegelte sich gegen Ende des Jahres 1923 in der konkreten Praxis. Und zwar im *Basar moderního umění* [Basar der modernen Kunst], der zweiten Ausstellung der Devětsil-Gruppe nach der Frühlingsschau von 1922. Am 4. November 1923 wurde sie im Künstlerhaus in Prag eröffnet und führte sogleich zu heftigen Reaktionen der konservativen Kunstkritiker. Die Ausstellung sei bis auf wenige Ausnahmen eine «große Enttäuschung», wiederhole auf dilettantische Art längst abgehandelte Tendenzen in der Kunst und überhaupt, sei ein billiges «épater le bourgeois».⁹¹ Solch eine Kritik verwundert nicht, handelte es sich beim Basar doch um keine Kunstausstellung im eigentlichen Sinn, sondern vielmehr um ein farbenfrohes Display der aktuellen Aktivitäten der Gruppierung. Und diese entsprachen jener neu eingeschlagenen, modernen Haltung, wie sie sich im Almanach *Život 2* manifestiert hatte. Bilder, Zeichnungen und Collagen hingen neben Fotografien von Ozeandampfern, Flugzeugen und

Maschinen, zwischen Werbeanzeigen, Zirkuspostern, Reiseprospekten und Filmstills. Um Bühnenbildentwürfe und Architekturprojekte waren Alltagsgegenstände wie eine Friseur-Puppe, ein Rettungsring oder ein Kugellager gruppiert. Tatsächlich musste diese Collage aus Kunstwerken und anderen Objekten für die Besucher irritierend wirken. Das ganze reichte offenbar bereits, «um bei den Ordnungshütern der hehren Kunst Gänsehaut zu verursachen», wie sich Karel Teige später erinnerte. Die Wirkung, die von Marcel Duchamps Ready-mades *Fahrrad-Rad* (1913), *Flaschenständler* (1914) und, allen voran, *Fountain* (1917) ausging, hatte die Prager Kunstkritik und das bildungsbürgerliche Publikum noch nicht erreicht. Auch mit dem dadaistischen Impetus, der dem *Basar der modernen Kunst* zweifellos innewohnte, konnte man wenig anfangen. Tatsächlich erinnerte die Schau in Vielem an die im Juni 1920 veranstaltete *Erste Internationale Dada-Messe* in der Kunsthandlung Otto Burchard in Berlin. Kein Wunder, hatten doch Raoul Hausmann, Richard Huelsenbeck (und vermutlich auch Kurt Schwitters) auf ihrer Dada-Tournee durch Europa 1920 und 1921 zweimal in Prag Station gemacht und es sicher nicht veräumt, auf derartige Veranstaltungen hinzuweisen. Die Veranstalter der Ausstellung hatten die präsentierten *Objets-trouvés* natürlich nicht zufällig ausgewählt. So evozierte der Rettungsring Reiselust in ferne Länder und verwies auf die Ozeandampfer, die wie in Le Corbusiers Panoptikum des *Esprit Nouveau* auch bei den Devětsil-Mitgliedern bald Kultstatus erreichen sollten. Das Kugellager repräsentierte programmatisch neue ästhetische Präferenzen. Es ging um Maschinenästhetik, um Formen, die gerade daher als schön definiert wurden, weil sie funktional sind. Vor diesem Hintergrund waren Kugellager bereits vor der Ausstellung aufgetaucht; etwa in der ersten Nummer des Devětsil-Organs *Disk*. Hier wurde ein Kugellager-Foto von Paul Strand abgedruckt; nicht freigestellt, sondern unter dem Titel «Moderne Plastik» in Kombination mit zwei postkubistischen Plastiken von Lipchitz und Zadkine [► Abb. 3.69, 70]. Die Bezeichnung Moderne Plastik traf letztlich auch für eine Friseur-Puppe zu. Sie wurde als typisches Schaufenster-Accessoire der modernen Großstadt favorisiert; Giorgio de Chirico verwendete sie wiederholt in seinen Bildern und im tschechischen Kontext war es Josef Čapek, der in seiner Schrift *Nejskromnější umění* [Die bescheidenste Kunst] von 1920 solche gemeinhin marginalisierten Objekte des alltäglichen Gebrauchs in ein neues Licht stellte [► Abb. 3.71]. Die Friseur-Puppe sollte sich in der Folge zu einer Art Maskottchen der Devětsil-Artisten entwickeln. Sie kam mehrfach in Bühnenstücken vor, in Texten von Vítězslav Nezval oder auf Fotografien von Jindřich Štyrský [► Abb. 3.72]. Letztlich durfte im *Basar der modernen Kunst* auch nicht ein Spiegel mit der Aufschrift



3.69 – Seite aus *Disk 1*, 1923. Foto eines Kugellagers von Paul Strand zwischen zwei kubistischen Figuren von Lipchitz und Zadkine.
| Aus: *Disk 1*, 1923



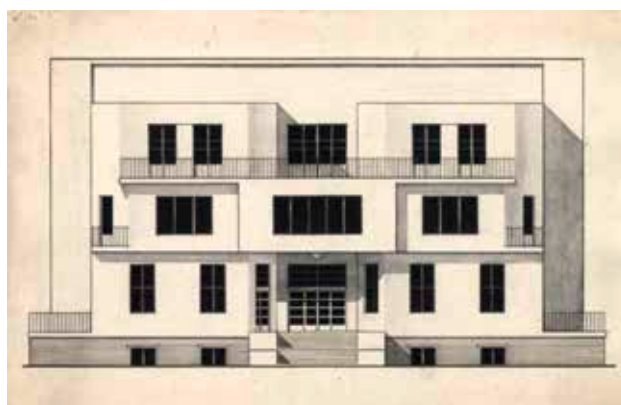
3.70 – Das Kugellager als technisch perfektes und daher «schönes» Objekt der modernen Industriegesellschaft.
| Archiv des Autors



3.71 – Friseur-Puppe, gezeigt in der Ausstellung *Bazar moderního umění* [Basar der modernen Kunst], Prag, 1923–1924.
| Archiv des Autors



3.72 – Jindřich Štyrský, *Aus fotografischen Zyklen*, 1934–1935.
| Aus: Heisler, Jindřich; Štyrský, Jindřich, *Na jehlách těchto dní* [Auf den Nadeln dieser Tage], Praha: F. Borový, 1945



3.74 – Jaroslav Fragner, Entwurf für ein Haus für einen Arzt, 1922–1923.
| Aus: Fragner, *Jaroslav Fragner. Náčrty a plány*, 1999

3.73 – Otakar Mrkvička, Gitarre, 1927. Öl auf Leinwand.
| MGB. Aus: Lahoda et al., *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938*, 1998

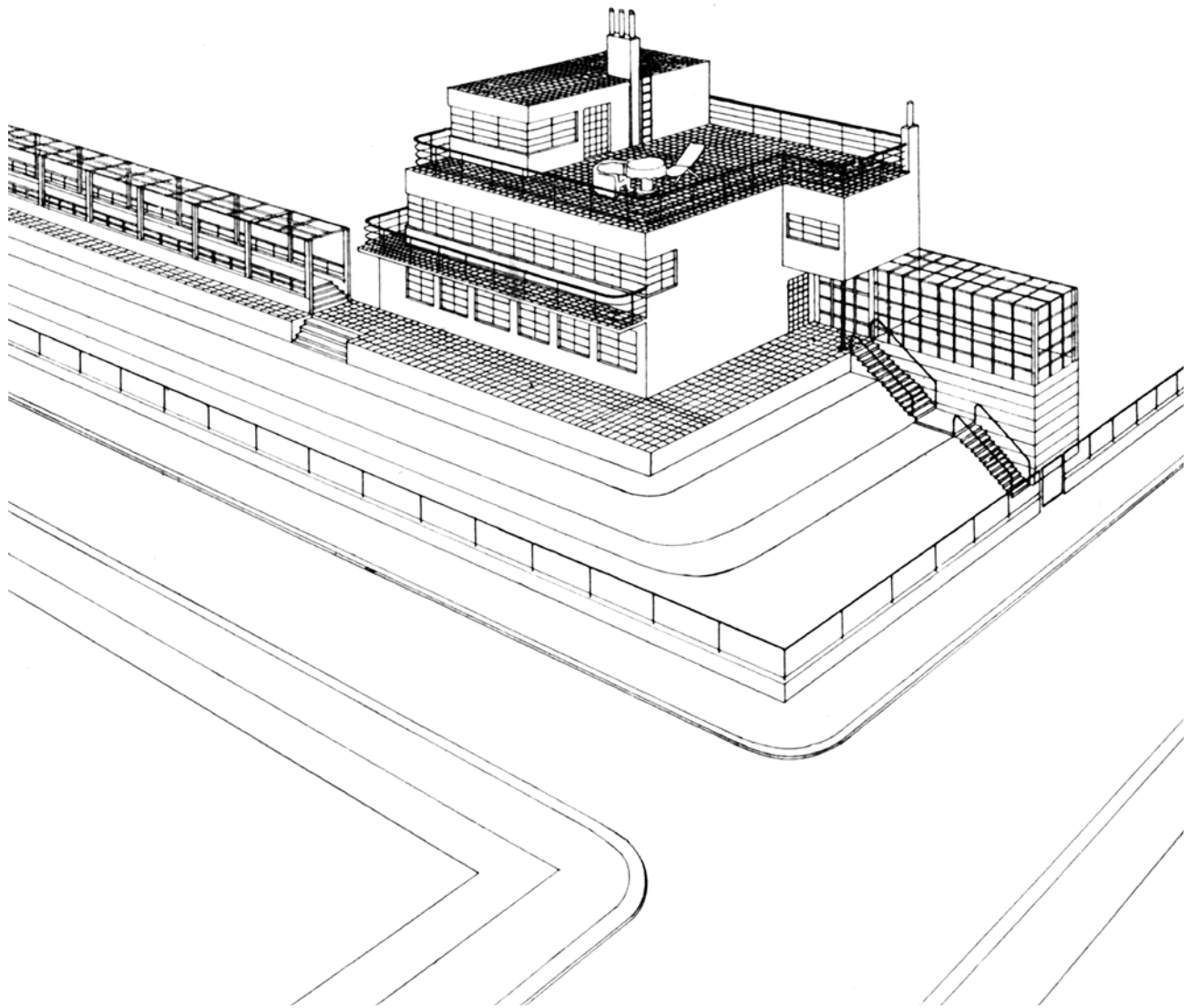
«Dein Bildnis, Betrachter» fehlen. Ein Jahr zuvor hatte Philippe Soupault in der Galerie Montaigne in Paris – gerade zu der Zeit, da sich Karel Teige dort aufhielt – ebenfalls einen Spiegel ausgestellt, ihn allerdings mit «Porträt eines Unbekannten» betitelt.

Der Großteil der ausgestellten Bilder und Zeichnungen von Jindřich Štyrský, Toyen, Karel Teige und Otakar Mrkvička waren orthogonal aufgebaute Kompositionen aus einfachen Flächen und geometrischen Elementen. Der in Paris erlassene «rappel à l'ordre» stieß – nicht zuletzt durch den Almanach *Život 2* – auch in Prag auf äußerst fruchtbaren Boden, galt es doch die nach wie vor dominanten kubistischen Formspielereien zu überwinden. *Après le cubisme* bedeutete hier ebenfalls die Beruhigung und Bändigung der einzelnen Elemente auf der Leinwand, die Wiedereinführung klar identifizierbarer, teilweise figurativer Objekte. Die für den (analytischen) Kubismus typische Fragmentarisierung, um die gleichzeitige Darstellung verschiedener Ansichten von Gegenständen zu erzielen, schien endgültig verabschiedet. Stattdessen bemühten sich die Maler um ein lyrisch moduliertes Kolorit, eine differenzierte Textur im Farbauftrag und begannen vereinzelt, Versatzstücke aus der Realität collageartig zu integrieren [► Abb. 3.73]. Aber auch diese Malereien wurden von der Kritik verworfen; einzig Josef Šíma fand lobende Worte. Er wohnte und arbeitete seit 1920 in Paris, was offenbar automatisch als Garantie für Qualität betrachtet wurde.

Als sehr qualitativ eingestuft wurde – und darin waren sich alle Seiten einig – die Architekturabteilung in der Ausstellung. Adolf Benš war gar der Ansicht, dass die Ausstellung eigentlich eine reine Architekturschau sei, da die präsentierten Projekte alles andere in den Schatten stellten.⁹² Vertreten waren in der Ausstellung Karel Honzík, Jaroslav Fragner, Evžen Linhart und Vít Obrtel, die *Puristická čtyřka* [Puristische Vier], der etwas ältere Josef Chochol, «Ehrenmitglied» der Devětsil-Gruppe sowie Bedřich Feuerstein und Jaromír Krejcar. Wie bei der Weimarer Architekturausstellung kann nicht genau belegt werden, welche Projekte die Architekten genau zeigten. Vielfach dürften es die gleichen Projekte gewesen sein, die bereits in Weimar zu sehen waren: etwa das Wettbewerbsprojekt für ein neues Theater in Olomouc (1922) von Jaroslav Fragner und Evžen Linhart oder Karel Honzík's Projekt für ein Wohnhaus in Prag (1923). Josef Chochol zeigte Projekte für Schulbauten in Tábor und die Ingenieurkammer in Prag, die sich gemäß zeitgenössischem Kommentar durch ihre «programmatisch strengen Fassaden» auszeichneten. Von Bedřich Feuerstein waren mehrere Architekturstudien aus Spanien und Südfrankreich zu sehen, ebenso einige Bühnenbildentwürfe. Was genau Krejcar ausstellte, bleibt unklar. Jedenfalls wurde festgehalten, dass er sich «zu einem guten

Architekten» entwickelte und «sein Interesse für das amerikanische Bauwesen und die puristischen Tendenzen der Franzosen als sehr sympathisch» bezeichnet.⁹³ Unter den gezeigten Arbeiten war sicher sein Wettbewerbsprojekt für das Masaryk-Studentenwohnheim in Prag 6-Dejvice von 1923 [WV 15]. Es wurde besonders positiv bewertet, da es in erster Linie von Zweck und Funktion ausging und die Bauaufgabe eines modernen Studentenheims in einer «schönen harmonischen und tektonischen Konstruktion» löste.⁹⁴ Fokussiert man allerdings die «Modernität» als Gradmesser zur Einschätzung der ausgestellten Projekte, so waren es wohl die 1922–1923 ausgearbeiteten Projekte von Jaroslav Fragner für einen neuen Krankenhauspavillon der Geburtenabteilung und für ein Wohnhaus eines Arztes, beide in Mukačevo, die am meisten Punkte erhielten [► Abb. 3.74]. Ebenso die zur gleichen Zeit entstandenen Fassadenstudien Evžen Linharts. Allerdings sollten nur mehr wenige Monate verstreichen, da Jaromír Krejcar mit einem Wohnhaus-Projekt in Prag-Zbraslav zum ersten Mal in der tschechischen Szene die wesentlichen Grundzüge des Neuen Bauens ausformulierte.

Gerade im Bereich der Architektur wurde deutlich, was der *Basar der modernen Kunst* hatte sein sollen: eine Leistungsschau der jüngsten Generation, die aus den zahlreichen Inspirationsquellen, die in *Život 2* programmatisch präsentiert wurden, ihre Schlüsse gezogen hatte. Sie zeigte nunmehr konkrete Projekte, die den Weg zu einer Architektur wiesen, die von Zweck und Funktion ausging, sich neuer Konstruktionsmethoden und Materialien bediente, und – um wiederum ein Kritiker der Ausstellung zu zitieren – «eine neue Schönheit in der größten Einfachheit, Einheitlichkeit und Reinheit des Werks» anstrebte.



4.01 – Jaromír Krejcar, Haus Vladislav Vančura, Prag 5-Zbraslav, 1924–1929. Erstes Projekt, 1924 [WV 19]. Perspektive.
| Aus: *Stavba*, Jg. 4, 1924–1925

Auf dem Weg zum Neuen Bauen

Projekte, Bauten und Kontakte

Entscheidend für die Entwicklung der modernen tschechischen Architektur waren die Jahre 1923–1925. In dieser Zeit konnten die Vertreter der jüngsten Generation – die Mitglieder der Puristischen Vier, der Devětsil-Gruppe und des Kreises um die Zeitschrift *Stavba* [Der Bau] – ihre Bemühungen um eine zeitgemäße, moderne Architektur weiter ausdifferenzieren und konkretisieren. Eine zentrale Rolle spielten dabei insbesondere Jaroslav Fragner, Oldřich Tyl und Jaromír Krejcar. Fragner brachte die entsprechenden Leitplanken in einem Erläuterungsbericht für ein Projekt von 1924 folgendermaßen auf den Punkt: «Kommunikation, Organisation und Hygiene des Ablaufs im Grundriss: Ökonomie menschlicher Arbeit. Licht und Freiheit. Manipulation durch Sonne und Luft. Glas – Beton – Ziegel.»¹ Vor dem Hintergrund solcher Orientierungspunkte kam es zur Ausarbeitung erster Projekte im Geist des Neuen Bauens, von denen einige umgesetzt werden konnten.

Auf der anderen Seite des Spektrums standen einflussreiche Verfechter des Neuklassizismus, mehrheitlich Schüler Otto Wagners. Sie konnten in der ersten Hälfte der 1920er Jahre einen Großteil der repräsentativen Bauten nicht nur in der Hauptstadt Prag errichten. Sozusagen eine Sonderstellung unter ihnen hatte der Slowene Josip Plečnik inne. Er wurde 1920 von Tomáš G. Masaryk als Architekt für verschiedene Eingriffe und Umgestaltungen auf der Prager Burg berufen. Ebenfalls um offizielle Aufträge bemüht waren die Vertreter des Rondokubismus, allen voran Josef Gočár und Pavel Janák. Nach einer kurzen Blüte dieser monumentalisierenden Variante des Kubismus mussten diese Architekten jedoch rasch einsehen, dass ihre Bestrebungen in eine Sackgasse führten. Sie entwickelten in der Folge eine moderat-moderne Variante des Neuen Bauens.

Als einziger war es wohl Jiří Kroha, der mit der vom Rondokubismus eingeschlagenen Entwicklung etwas anzufangen wusste; zu Beginn der 1920er Jahre nahm er eine entsprechend individuelle Position ein.

Die Aktivitäten von Jaromír Krejcar in dieser Zeit waren vielfältig. Neben seiner Tätigkeit als Publizist, Organisator und Vermittler schien der Drang nach der Umsetzung eigener architektonischer Projekte stetig zu wachsen. Krejcar begann vor diesem Hintergrund mehrere Entwürfe in einer gemäßigt modernen Formensprache auszuarbeiten, um die Chancen einer tatsächlichen Realisierung zu erhöhen. Gleichzeitig aber entwickelte sich die Vision einer neuen Architektur. Hatte Krejcar bereits mit seiner redaktionellen Bearbeitung von *Život 2* für die Herausgabe eines Schlüsselwerks gesorgt, so präsentierte er wenig später ein architektonisches Projekt, das die bisherigen Bemühungen um neue Wege in der Architektur klar überschritt: Der 1924 in *Stavba* publizierte Ent-

wurf für das Haus Vladislav Vančura in Prag-Zbraslav [**Abb. 4.01**] trägt als einer der ersten im tschechischen Kontext die charakteristischen Merkmale einer neuen, funktionalen Auffassung von Architektur im Sinn des Neuen Bauens.² Krejcar nahm mit diesem Entwurf ein weiteres mal eine Vorreiterrolle in der tschechischen Architekturszene ein. Wohl nur Jaroslav Fragner und Oldřich Tyl konnten zu diesem Zeitpunkt mit ähnlich gearteten Projekten aufwarten.

Mit seinem publizistischen und organisatorischen Engagement spielte Krejcar auch weiterhin eine wichtige Rolle. Die zentrale Persönlichkeit in Theorie und Publizistik war allerdings Karel Teige. Er formulierte die wesentliche kulturtheoretische Ausrichtung der tschechischen Avantgarde und konkretisierte 1923–1924 sein Programm aus Konstruktivismus und Poetismus.

Strömungen, Tendenzen, Trends

«Offizielle» Moderne

Ziemlich bald schon begannen die Verfechter des rondokubistischen Nationalstils, insbesondere Josef Gočár und Pavel Janák, am Konzept einer solchen Architektur zu zweifeln. Gočárs Bank der Tschechoslowakischen Legionen (1921–1923) und Janáks Büro- und Geschäftshaus Riunione Adriatica (1922–1925) wurden derart zum Höhepunkt aber gleichzeitig auch Endpunkt eines kurzlebigen Ausläufers des Kubismus.

Die 1923–1925 entworfenen Bauten von Gočár und Janák sowie von ihren Weggefährten Ladislav Machoň und Oldřich Liska zeugen dann auch von einer grundlegenden Revision der bisherigen gestalterischen Ausrichtung. Gočárs Gerberschule in Hradec Králové (1923–1924) [**Abb. 4.02**] oder Janáks Verwaltungsgebäude der Škodawerke in Prag (1925–1926) sind bereits mit einem reduzierten Repertoire tektonisch begründbarer Elemente wie Lisenen, Gesimse und Konsolen bestückt und verfügen stets über eine markant ausgebildete Attika. Spürbar ist die Rückkehr zur rationalistischen Moderne, deren Weg in der Tschechoslowakei Jan Kotěra geebnet hatte. Gleichzeitig begannen sich die vormaligen Vertreter des pompösen Nationalstils für die Protagonisten einer funktionalen, neuen Architektur zu interessieren. Als Türöffner fungierten dabei offenbar die niederländischen Architekten aus dem Umkreis von Willem Marinus Dudok, mit deren Werk sich Janák und Gočár 1924 im Rahmen von Exkursionen vertraut machten. Diese Art von Architektur scheint für die beiden die Forderung nach Zweckgerichtetheit und das Verlangen nach einem künstlerischen Ausdruck in sich synthetisiert zu haben.

Es erstaunt nicht, dass in den folgenden Jahren Sichtbackstein – in Kombination mit glatt verputzten oder in Sichtbeton ausgeführten Elementen – als wesentliches Ausdrucksmerkmal das architektonische Werk von

Janák und Gočár bestimmte. Insbesondere Josef Gočár gelang es, eine Anzahl bedeutender Bauten zu realisieren: das Landwirtschaftliche Bildungsinstitut in Prag-Vinohrady (1924–1926), das Gymnasium in Hradec Králové (1924–1925) oder 1925 den Tschechoslowakischen Pavillon an der *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* in Paris. [► **Abb. 4.03**] Pavel Janák wiederum projektierte in Prag-Ořechovka für befreundete Künstler und Intellektuelle mehrere Wohnhäuser mit Ateliers in virtuos gemauertem Sichtbackstein. Bei diesen Bauten von Gočár und Janák handelt es sich durchwegs um tektonisch klar gegliederte und sauber proportionierte Objekte. Ihre zurückhaltende, moderat-moderne Architektursprache ohne spektakuläre Gesten stieß in weiten Kreisen auf Zustimmung. Karel Teige sprach in diesem Zusammenhang gern von «offizieller Moderne» – eine durchaus legitime Bezeichnung, hatten deren Hauptvertreter Gočár und Janák mit ihren Professorenstellen an der Akademie und an der Kunstgewerbeschule doch einflussreiche und von offizieller Seite her respektierte Positionen. Anzumerken bleibt allerdings, dass Gočár und Janák auch die «offizielle Moderne» bald hinter sich ließen; gegen Ende des Jahrzehnts gesellten sie sich, bereits im fortgeschrittenen Alter, zu den Pionieren des Neuen Bauens.

Neuklassizismus

Um das Prestige, sozusagen der «offizielle» Stil der neuen Republik zu werden, bemühten sich in der ersten Hälfte der 1920er Jahre nicht nur die Verfechter des Rondokubismus und einer moderat artikulierten Moderne. Am erfolgreichsten dabei waren wohl die Neuklassizisten, insbesondere ehemalige Schüler Otto Wagners wie Antonín Engel, Bohumil Hypšman und František Roith; im Weiteren der Slowene Josip Plečnik, der 1911–1921 als Professor an der Kunstgewerbeschule in Prag tätig war. Wesentlich bei diesen Architekten war, dass in ihren Bauten der rationalistische Ansatz der frühen Moderne mit der Zeit immer mehr verloren ging und durch klassizistische Motive ersetzt wurde. Derart entstanden massige Monumentalbauten, die offenbar für die damaligen Finanzmagnaten und Staatsväter am besten ökonomische und politische Stabilität widerspiegeln.

Engel und Hypšman waren bedeutende Städteplaner, die – inspiriert durch die Wiener Ringstraße oder die Großstadt-Visionen Otto Wagners – den baulichen Organismus von Prag durch grosse, mit monumentalen Palästen und Repräsentationsbauten ausgestattete Quartiere ergänzen wollten. Auch sie waren Otto Wagners Diktum von Konstruktion, Zweckhaftigkeit und Materialgerechtigkeit als Grundlage jeglichen architektonischen Schaffens durchaus nicht abgeneigt. Im Gegensatz zu den Verfechtern des Neuen Bauens jedoch waren Engel und



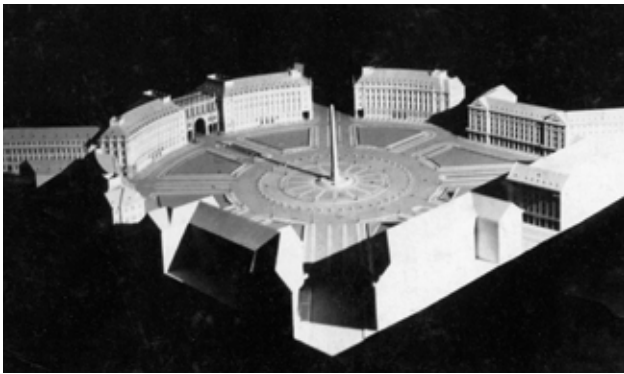
4.02 – Josef Gočár, Gerberschule, Hradec Králové, 1923–1924.

| Aus: Wirth, *Josef Gočár*, 1930



4.03 – Josef Gočár, Tschechoslowakische Pavillon an der *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* in Paris, 1925.

| Aus: Wirth, *Josef Gočár*, 1930



4.04 – Elaborierter Neuklassizismus: Antonín Engel, Masterplan für Prag-Dejvice und Prag-Bubeneč, 1922–1924. Regulierung des Vítězné náměstí [Siegesplatz]. Projektierung und teilweise Ausführung der Wohn- und Geschäftshausbauten um den Platz 1926–1934.

| NTM



4.05 – Jan Kotěra, Projekt für die Theologische und die Juristische Fakultät der Karlsuniversität, Prag, 1921. Nach Kotěras Tod 1923 übernahm dessen langjähriger Mitarbeiter Ladislav Machoň das Projekt. Realisiert wurde allerdings nur eines der beiden Gebäude, die Juristische Fakultät (1926–1931).

| Archiv des Autors



4.06 – Einer der markanten Bauten von Jiří Kroha in Mladá Boleslav, die Landesgewerbeschule (1923–1927), fotografiert 2006.

| Foto: Klaus Spechtenhauser

Hypšman davon überzeugt, dass wahre Architektur noch mehr beinhalten müsse: etwas Erhabenes, Großartiges, ja gar Ewiges. Und dies sollte mittels einer monumentalen Formensprache, monumentaler Kompositionen und städtebaulicher Anlagen zum Ausdruck gebracht werden. Entsprechend sahen die Projekte dieser Architekten aus den frühen 1920er Jahren aus: Stadtviertel mit riesenhafte Plätzen, Prospekten und Alleen, gesäumt von kolossal, in einer modernisierten klassizistischen Formensprache gehaltenen Großbauten mit Arkaden, Türmen, Kuppeln und anderen architektonischen Accessoires.

Ging es um die Ausarbeitung konkreter Projekte, so sind bei den Neuklassizisten aus der Schule Otto Wagners durchaus gewisse Unterschiede auszumachen. Antonín Engel etwa war ein Visionär, der sich für seine monumentalen Projekte am liebsten bis zu diesem Zeitpunkt noch unverbaute Prager Stadtgebiete aussuchte.³ Er konzipierte den – teilweise umgesetzten – Masterplan für die Prager Bezirk Dejvice und Bubeneč, die dortigen Gebäude der Technischen Hochschule und die Bauten um den heutigen Siegesplatz. [► **Abb. 4.04**] Im Weiteren entstanden nach seinen Plänen das Eisenbahnministerium (1927–1931) und die Filter- und Wasserreservoiranlage in Prag-Podolí (1923–1928). Diese Bauten knüpfen in ihrem elaborierten Neuklassizismus an das bereits 1912–1916 entstandene Wasserkraftwerk in Poděbrady an. Bohumil Hypšman demgegenüber war ein Bewunderer der Stadt Prag mit ihrer historisch gewachsenen Bausubstanz und der Einzigartigkeit ihrer verschiedenen Stadtviertel. Auch er plante monumentale Neubauten, bemühte sich allerdings darum, diese in die bestehende städtische Struktur zu integrieren. So sind die Ministerialbauten am Palacký-Platz unterhalb des Emmaus-Klosters (1923–1931) ein herausragendes Beispiel für Hypšmans Sinn für Bauen im Kontext. Im gleichen Zusammenhang sind auch mehrere Projekte von František Roith zu erwähnen, etwa die neue Prager Stadtbibliothek (1924–1928) oder das Scheckamt am Wenzelsplatz (1924–1931).

Höchst eigenwillig und quasi außerhalb des architektonischen Geschehens steht das Werk von Josip Plečnik (1872–1957).⁴ Wie wohl kein anderer Architekt in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entzieht er sich einer klaren Kategorisierung. Er verschrieb sich nie einer spezifischen Doktrin und kombinierte stets historische und moderne Elemente auf höchst eigenwillige Art. Als er 1911 nach Prag kam, hatte er bereits eine intensive Schaffensperiode in Wien hinter sich.⁵ 1903–1905 hatte Plečnik hier das Zacherl-Haus realisieren können, zudem befanden sich bei seiner Abreise mehrere Projekte – etwa die Hl. Geist-Kirche in Wien-Ottakring (1910–1916) – in Bau. Plečnik verließ Wien nicht zuletzt aufgrund einer wenig verheißungsvollen Karriere. Er wurde von Otto Wagner persönlich mehrfach als sein Nachfolger an der

Wiener Akademie vorgeschlagen und vom Professorenkollegium bestätigt, jeweils aber vom zuständigen Ministerium zurückgewiesen – in erster Linie wegen seiner slawischen Herkunft. Die Professorenstelle an der Prager Kunstgewerbestelle vermittelte dann Plečniks Studienkollege Jan Kotěra. Zu Plečniks Schülern zählten hier wichtige nachmalige Verfechter des Neuen Bauens wie František L. Gahura, Josef Fuchs, Alois Mezera oder Bedřich Feuerstein. 1920 wurde Plečnik von Tomáš G. Masaryk zum Architekten der Prager Burg berufen. Plečnik zeichnete in der Folge für die Neugestaltung der Garten- und Hofanlagen, mehrerer repräsentativer Innenräume sowie der Präsidentenwohnung. Zudem projektierte er den Umbau von Schloss Lány, Sommersitz des Präsidenten der Tschechoslowakei. Die einzigartigen Eingriffe Plečniks auf dem Areal der Prager Burg umfassen zahlreiche Solitäre und architektonische Elemente, die oft erst auf den zweiten Blick als nachträgliche Ergänzungen des historischen Bauensembles zu identifizieren sind. Mit einem ausgeprägten Sinn für Formgebung, Materialwahl und Kontextualität verteilte Plečnik Obelisksen, Säulen, Treppenanlagen, Balustraden, Markisen und Pergolen über die weitläufigen Gartenanlagen, wobei sich antikisierende Formen mit modernistischen Elementen zu einer höchst eigenwilligen Synthese vermischen. Dem Architekten schwebte offenbar eine Art neuzeitliches Forum als Versammlungsort für die Bürger und Politiker des jungen Staats vor. Und dafür diente die Antike nicht nur ideologisch, sondern auch formal als Inspirationsquelle. Plečniks ganz persönliche Interpretation der klassischen Baukunst, sein Ideal der dauerhaften Gegenwärtigkeit der Klassik, entsprach den Vorstellungen Masaryks, wie die Prager Burg gegen außen wirken sollte: dezidiert «demokratisch», als Sitz eines kultivierten, «demokratischen» Präsidenten. Die für Plečnik typische Interaktion zwischen Moderne und Antike ist auch für seinen einzigen Prager Bau außerhalb des Burgareals bezeichnend, die Herz-Jesu-Kirche in Prag-Vinohrady (1928–1932). 1934 verließ Plečnik endgültig Prag, verlegte sein Schaffen in seine Heimatstadt Ljubljana und wurde dort zum entscheidenden Neuerer der slowenischen Architektur.

Jan Kotěra, bedeutender Neuerer der tschechischen Architektur zu Beginn des Jahrhunderts, unterschied sich vom Kreis um Engel und Hypšmann dadurch, dass er die klassische Hierarchie der Bautypen bewusst übergang und auch gewöhnliche Wohnhäuser und Industriebauten auf derselben «erhabenen» Stufe wie Paläste, Museen und andere Repräsentativbauten behandelte. Die seinen Bauten innewohnende Monumentalität war eine moderatere. In seinem Bezirksmuseum in Hradec Králové (1907–1913) hatte er programmatisch das klassische Thema der Kathedrale der Wissenschaften mit einer aus der zeitgenössischen Industrie-architektur übernommenen

Formensprache und Materialwahl kombiniert. In der letzten Phase seines viel zu früh beendeten Werks begann sich Kotěra nichtsdestotrotz wieder klassischen Hierarchien und Schemen zuzuwenden. Während etwa die Arbeiterwohnhäuser in Louny (1919) und das Wohnhaus Štenc in Všenory (1921) ihre Funktion durch eine betont schlichte architektonische Formgebung gegen außen tragen, unterscheiden sich das Verwaltungsgebäude der Stahlwerke Vítkovice (1921–1924) und die nach Kotěras Tod von Ladislav Machoň vollendete Juristische Fakultät der Karlsuniversität (1921–1931) [► Abb. 4.05], beide in Prag, nur unwesentlich von der von Engel und Hypšmann verfochtenen klassizistischen Monumentalität.

Eine individuelle Position: Jiří Kroha

Eine eigenwillige Position nahm zu Beginn der 1920er Jahre Jiří Kroha (1893–1974) ein.⁶ Als Universalist betätigte er sich als Maler, Bildhauer, Grafiker, Architekt sowie Bühnenbildner und verfasste zudem zahlreiche theoretische Schriften. Mit den Pyramiden, den gebrochenen und schräg gedrehten Formen seiner 1916 bis 1922 erarbeiteten Architekturprojekte knüpfte er vorerst an das kubistische Werk von Janák, Gočár, Chochol und Hofman aus den Vorkriegsjahren an: etwa beim Interieur der Prager Bar Montmartre (1918) oder seinen Wettbewerbsbeiträgen für eine zweite römisch-katholische Kirche in Prag-Vinohrady und ein neues Krematorium in Pardubice, beide von 1919. Die kubistische Formensprache dieser Projekte, die die Visualisierung von Bewegung, Energie und Kraft zum Ziel hatte, begann Kroha um 1920 mit «maschinistischen» Elementen zu ergänzen – wie etwa Bohuslav Fuchs und Josef Štěpánek in ihrem Wasserkraftwerk in Háj u Mohelnice (1921) – und wenig später verschwand die Schräge ganz aus seinen Entwürfen. Stattdessen entstanden nun Architekturprojekte, die mit ihren zahlreichen, unterschiedlich ausgerichteten Gesimsen, Risaliten, Erkern, Türmen und Vordächern gigantischen raumgreifenden Organismen glichen. Wie Rostislav Švácha nicht zu unrecht betont hat, lassen diese Projekte Krohas Assoziationen mit dem Neoplastizismus der niederländischen De Stijl-Gruppe oder den spät-expressionistischen Bauten Erich Mendelsohns aufkommen.⁷ Auf die Parallelen zum Werk Mendelsohns hat im Übrigen bereits die zeitgenössische Kritik hingewiesen, so auch Jaromír Krejcar.⁸ Kroha wollte mit seiner Architektur die geistige Atmosphäre des Maschinenzeitalters ausdrücken und hinterlegte dies auch mit theoretischen Aufsätzen. In einem Text von 1927 stößt man so auf kuriose Sprachwendungen wie «Montage des Geists» [*montáž ducha*] oder «konstruktiv-maschinelle Form» [*forma konstruktivně strojová*],⁹ die in Bezug auf seine Bauten verstanden werden sollten. Auf jeden Fall aber dürfte Kroha mit seinen Projekten durchaus auf ein posi-

tives Echo gestoßen sein; zumindest in der tschechischen Provinz. Mit der Landesgewerbeschule (1923–1927) [**Abb. 4.06**] und der Bezirkskrankenkasse (1924–1925) in Mladá Boleslav, den Beamtenvillen in Kosmonosy (1924–1926) oder dem Bezirksamt in Benátky nad Jizerou (1925–1927) wurden Bauten realisiert, die Krohas Vorstellungen von komplexen «Montagen des Geists» entsprachen. Die führenden Vertreter und Verfechter des Neuen Bauens konnten sich für solche Bauten allerdings nur wenig begeistern. Krejcar bezeichnete sie als «erzwungene Formkompositionen», die an den «rationalen Ansprüche der Zweckhaftigkeit» vorbeizielten: «Es sind typische Beispiele für einen «konstruktivistischen» Romantismus und Formalismus.»¹⁰ In den führenden tschechischen Architekturzeitschriften *Stavba*, *Stavitel* und *Styl* finden wir denn auch keinen von Krohas großen Bauten aus Mladá Boleslav und Umgebung. Erst die Arbeiten nach 1928 in Brno, in denen sich Kroha dem «Kanon» des Neuen Bauens zu nähern beginnt – mehrere Abteilungen in der *Ausstellung zeitgenössischer Kultur in der ČSR* (1928), das Haus in der Ausstellungssiedlung *Nový dům* [Das neue Haus] (1928) oder sein eigenes Wohnhaus in der Sedláková (1929–1931) –, lenkten die Aufmerksamkeit auf sein Werk. Eine wichtige Rolle in der radikalisierten Architektur- und Kulturszene begann Kroha dann zu Beginn der 1930er Jahre zu spielen, als er sich mit architektursoziologischen Studien und neuen Wohnformen für die Massen beschäftigte.

Krejcars pragmatische Moderne

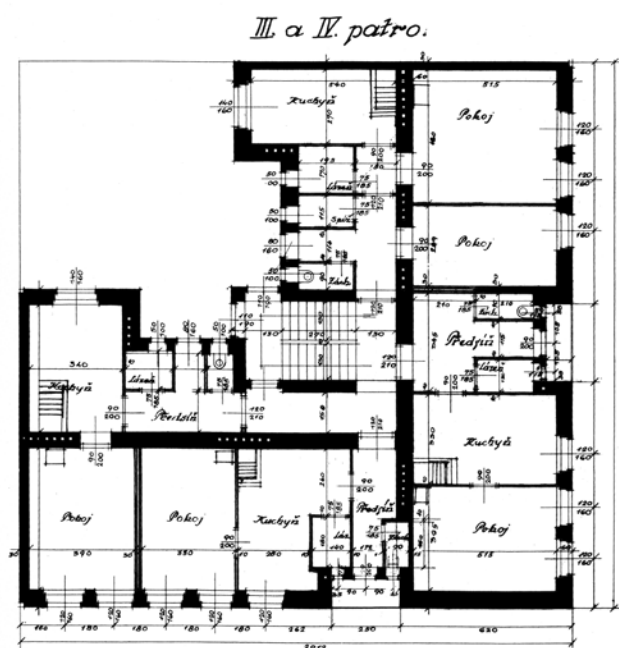
Jaromír Krejcar hatte seine architektonischen Skizzen in *Život 2* durchaus mit Kalkül publiziert. Sie sollten in erster Linie provozieren. Angesagt war bei den Stadtvätern und Entscheidungsträgern nach wie vor jene «formalistische Architektur», die Krejcar mit seiner Skizze für einen Provinzbahnhof – mit Karel Teige einer «Architektur ohne Architektur» – pointiert aufs Korn nimmt. Die Chancen auf eine Realisierung eines Projekts im Geist des Neuen Bauens standen bis Mitte der 1920er Jahre ziemlich schlecht. Krejcar hielt etwa in einem Vortrag von 1932 retrospektiv fest, dass die Prager Verwaltungsorgane damals für moderne Architektur lediglich «ein nachsichtiges Lächeln» übrig hatten und die Ansicht vertraten, «dass diese für Prag nicht schicklich sei.»¹¹

Wie Jaromír Krejcar diesem auf Dauer zermürbenden Widerstand entgegenzutreten versuchte, memorierte sein Berufskollege Karel Honzík: «Gegen die fortwährenden Misserfolge mit modernen Entwürfen wurde oft der Weg eines taktischen Kompromisses eingeschlagen. Ich erinnere mich daran, wie Teige Krejcar den Entwurf für das Masaryk-Studentenwohnheim in Dejvice als kompromissbehaftet vorhielt. Tatsächlich wurde hier auf sophistische poetistische Konzepte verzichtet – zu-

gunsten einer Hinwendung zu einem Realismus à la Kotěra.»¹² Krejcar begann in der Tat parallel zu seinen visionär ausgerichteten Projekten ab 1923 einen «nicht so progressiven Stil» (Rostislav Švácha) zu entwickeln, mit dem er sich bessere Chancen beim Publikum ausrechnete. Er entwarf klar strukturierte Gebäude, meist als Kombination sorgfältig proportionierter und in einer Großform zusammengefasster Baukörper. Lisenen und Gesimse betonen die Tektonik und gliedern die Fassaden, vor- und zurückspringende Bauteile sorgen für Plastizität. Oft sind die Fensteröffnungen mittels markant ausgebildeter Gesimse, Stürze oder profilierter Felder zu Fensterbändern zusammengefasst. Die Gebäude sind meist konventionell konstruiert und gemauert, wobei Krejcar auch die Verwendung von Sichtbackstein oder eines traditionellen Walmdachs vorsah. Wesentliche Impulse für diese moderat-modernen, durchaus auch als «puristisch» zu bezeichnenden Projekte scheinen von der frühmodernen Architektur eines Jan Kotěra, dem fortgeschrittenen Neuklassizismus eines Peter Behrens oder Auguste Perret ausgegangen zu sein. Auch das damalige Schaffen von Josef Gočár, mittlerweile als Nachfolger von Kotěra Professor an der Prager Akademie, mag als Inspirationsquelle gedient haben. Was nicht erstaunt, war Krejcar doch 1921–1924 am Lehrstuhl und im Atelier von Josef Gočár tätig. An welchen Projekten er dort arbeitete, ist allerdings nicht überliefert. Möglicherweise war er 1923–1924 bei der Fertigstellung der von Jan Kotěra begonnenen Architekturschule der AVU beteiligt.

Von einer moderat-modernen Gestaltung geprägt war Krejcars erstes realisiertes Projekt, ein Mietshaus der Elektrizitätswerke der Stadt Prag im Arbeiterviertel Žižkov [**WV 17**] [**Abb. 4.07, 08**]. Das 1923–1924 umgesetzte Gebäude entstand in Zusammenarbeit mit Kamil Roškot (1886–1945), einem Mitstudenten Krejcars an der Akademie, und schließt zusammen mit zwei zeitgleich entstandenen Wohnbauten von Oldřich Tyl eine Blockrandbebauung. Der Solidität und eine gewisse Massigkeit ausstrahlende Eckbau ist in traditioneller Weise gemauert und verputzt. Sockelbereich und Attika sind in Sichtbackstein ausgeführt und rahmen das Gebäude visuell. Für eine Betonung der Horizontalen sorgt die Zusammenfassung der Fenster zu Dreier- und Fünfergruppen mittels markant ausgebildeter, durchlaufender Gesimse. Strukturierend wirken zudem feine Putzfugen auf der Höhe von Sturz und Sohlgesims der Fenster. Vertikale Einschnitte in Form von mehrgeschossigen Loggien verleihen den Fassaden Plastizität und einen vertikalen Akzent.

Der Wohnblock ist ein Vierspänner. Drei Wohnungen mit je einer Wohnküche, einem Zimmer und einem kleinen Vorraum sowie eine Wohnung mit Wohnküche, zwei Zimmern und Vorraum gruppieren sich um ein



Praga, v říjnu 1924.

4.07, 08 – Jaromír Krejcar, Kamil Roškot, Mietshaus für Angestellte der Elektrischen Betriebe der Stadt Prag, Prag 3-Žižkov, Domálická 1479/10, 1923–1924 [WV 17]. Ansicht; Grundriss 3. und 4. Obergeschoss.

| Foto: Klaus Spechtenhauser / Stavební archiv, Úřad městské části Praha 3, čp. 1479

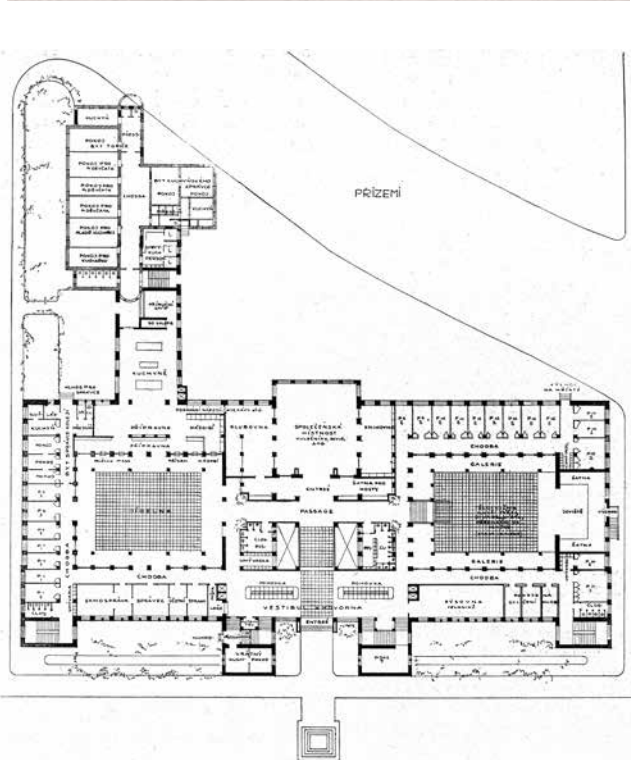
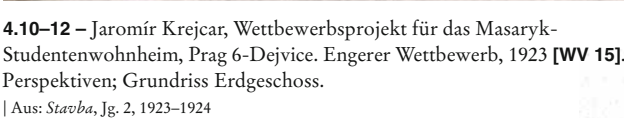
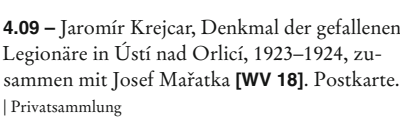
gegen den Innenhof orientiertes Treppenhaus. Lediglich zwei Wohnungen verfügen mit einer kleinen Loggia über einen privaten Außenraum. Die Grundrisslösung der einzelnen Wohnungen bewegt sich im konventionellen Bereich. Positiv zu werten ist die Tatsache, dass jede Wohnung über eine eigene Toilette und ein – wenn auch sehr klein bemessenes – separates Badezimmer verfügt. Dies war alles andere als eine Selbstverständlichkeit in der damaligen Zeit.

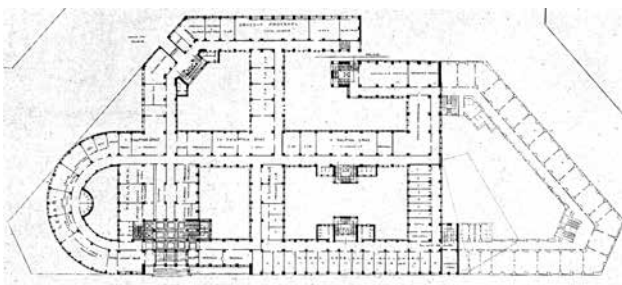
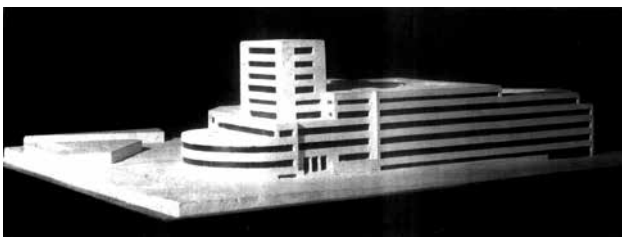
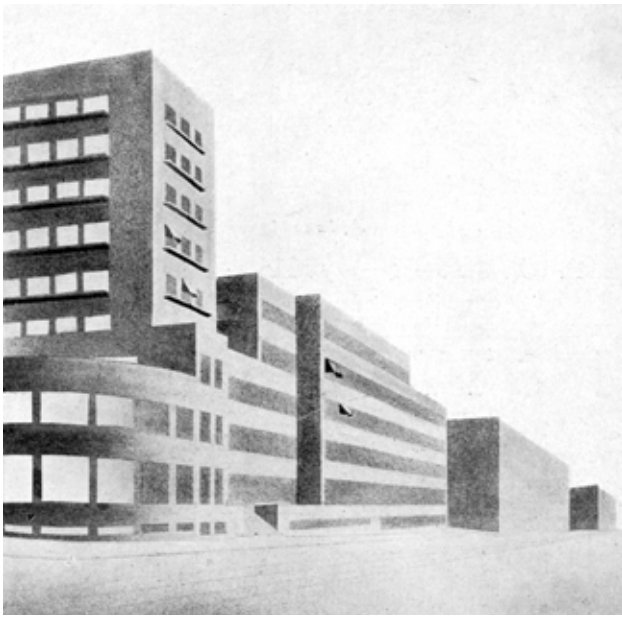
Krejcars Erstlingswerk ist ein unspektakulärer, jedoch sorgfältig gestalteter Wohnblock. Revolutionäre Gesten waren im Prager Arbeiterviertel Žižkov kein Thema. Vielmehr wurden mit der nötigen Pragmatik für die damalige Zeit respektable und komfortable Wohnungen errichtet, was sich auch an der Fassade abzeichnen sollte. Das Gebäude hat alle Wirren der Zeit überstanden und dient – mit einigen Alterungs- und Abnutzungserscheinungen – nach wie vor seiner ursprünglichen Funktion.

Krejcars ab 1922–1923 entstandene Projekte für öffentliche Bauten, denen das Prädikt moderat-modern attestiert werden kann, haben alle einen gewissen Hang ins Monumentale. Vielfach verfügen sie über eine axiale Gesamtanlage und können die angestrenzte Suche nach neuen Ausdrucksformen nicht verdecken. Sie wirken zudem oft unfertig und vermitteln den Eindruck, dass der Architekt selbst vom Entwurf nicht vollständig überzeugt war.

Bereits 1922 entstand das Wettbewerbsprojekt für eine Nationale Gedenkstätte und ein Jan-Žižka-Denkmal auf dem Vítkov-Hügel in Prag [WV 14]. Es sah einen langrechteckigen Bau mit Quertrakten auf einem abgestuften, gegen die Stadt dynamisch gerundeten Sockelbereich vor. Die Ausgestaltung mit Skulpturen entwarf Zdeněk Pešánek. Als monumental zu bezeichnen ist auch Krejcars Denkmal der gefallenen Legionäre in Ústí nad Orlicí von 1923–1924 [WV 18]. Ein voluminöser Zylinderausschnitt dient hier als Sockel für eine Statue des Bildhauers Josef Mařatka [► Abb. 4.09].

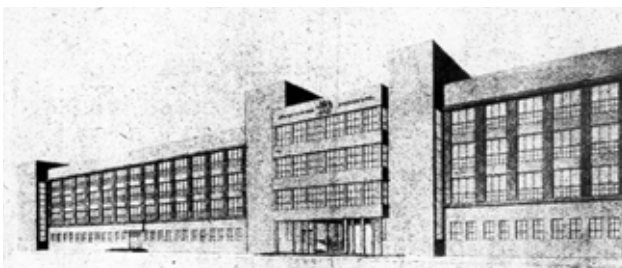
Im Wettbewerbsprojekt für das Masaryk-Studen-tenwohnheim in Prag-Dejvice von 1923 [WV 15] entwarf Krejcar einen mehrflügeligen, streng symmetrischen Gebäudekomplex mit südseitig angebauten Wirtschaftsräumen [► Abb. 4.10–12]. Vier Treppenhaus-Vorbauten an der Hauptfassade gegen Norden sprengen die Homogenität des Baukörpers. Wie eine Entwurfsszeichnung Krejcars zeigt, sollten ihre hochrechteckigen Fensteröffnungen mit Vitrage-artigen, dekorativ unterteilten Glasflächen versehen werden. Mit Gesimsen und plastisch hervortretenden Wandfeldern sind die hochrechteckigen Fensteröffnungen zu Fensterbändern zusammengefasst – ein Gestaltungsmerkmal, das bei der Publikation des Projekts in der Teige-Monografie von 1933 durch Retuschen in seiner Modernität offenbar noch zusätzlich





4.13–15 – Jaromír Krejcar, Wettbewerbsprojekt für das Verwaltungsgebäude der Arbeiterunfallversicherung, Prag-Holešovice, 1924 [WV 20]. Ansicht; Modell; Grundriss.

| Aus: *Stavba*, Jg. 3, 1924–1925 (Ansicht; Grundriss) / PnP, Nachlass Karel Teige (Foto Modell)



4.16 – Jaromír Krejcar, Projekt für die Juristische Fakultät, Brno, 1925 [WV 23].

| Archiv des Autors

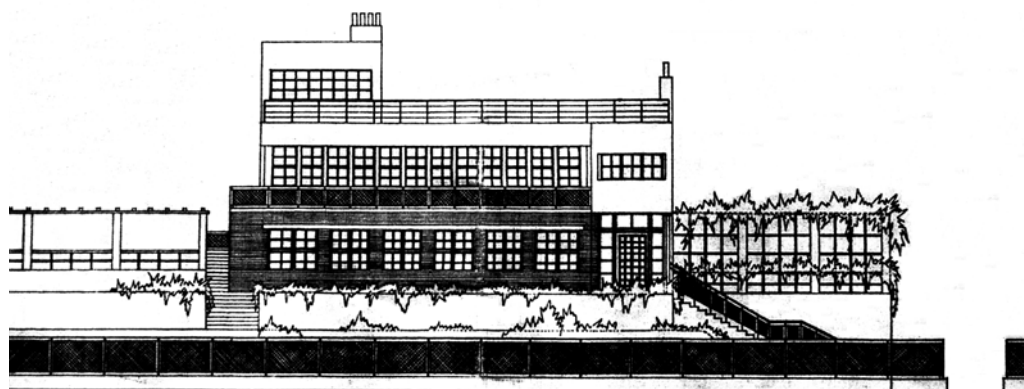
betont werden sollte.¹³ Im Innern folgt die Disposition einer pragmatischen Anordnung der Zimmer entlang der Fassaden. Im Erdgeschoss sind Mensa, Aufenthalts- und Gesellschaftsräume sowie eine Turnhalle untergebracht. Das Äußere des Baus weckt unweigerlich Assoziationen mit Fabrikgebäuden, wie sie Krejcar in seinem zeitgleich verfassten Aufsatz über die Architektur der Industriebauten abbildete.¹⁴ Vielleicht war gerade dies dafür ausschlaggebend, dass das Projekt von Krejcar auf die lange Bank geschoben wurde. Wie auch alle anderen Entwürfe aus dem Wettbewerb. Der Bau wurde Antonín Engel übertragen, der bereits mit der Planung des weitläufigen Areals der Technischen Hochschule beschäftigt war. Er realisierte dann 1923–1925, wie Karel Teige retrospektiv festhielt, ein Gebäude «im Geist des 15. Jahrhunderts».

Krejcar entwarf auch in den folgenden Jahren noch Projekte, deren Gestaltung einer moderaten, «anderen» Moderne folgten. Hierzu zu zählen sind das Wettbewerbsprojekt für das Verwaltungsgebäude der Arbeiterunfallversicherung in Prag-Holešovice von 1924 [WV 20] [► Abb. 4.13–15], das eine dynamische Gliederung unterschiedlich großer Baukörper vorsah, oder das Projekt für die Juristische Fakultät in Brno von 1925 [WV 23], das an den Entwurf für das Masaryk-Studentenwohnheim anknüpft [► Abb. 4.16]. Im Weiteren zu nennen sind das Wettbewerbsprojekt für ein Tschechisches Lyceum im französischen Vouzières (1926) [WV 26] und der Entwurf für einen Bebauungsplan der staatlichen Bäder in Jáchymov bei Karlovy Vary (1927–1928) [WV 39]. Letztlich entspricht auch das 1927 realisierte Haus Josef Kopecký in Prag-Zbraslav [WV 32] dem Paradigma einer pragmatisch-unspektakulären Moderne.

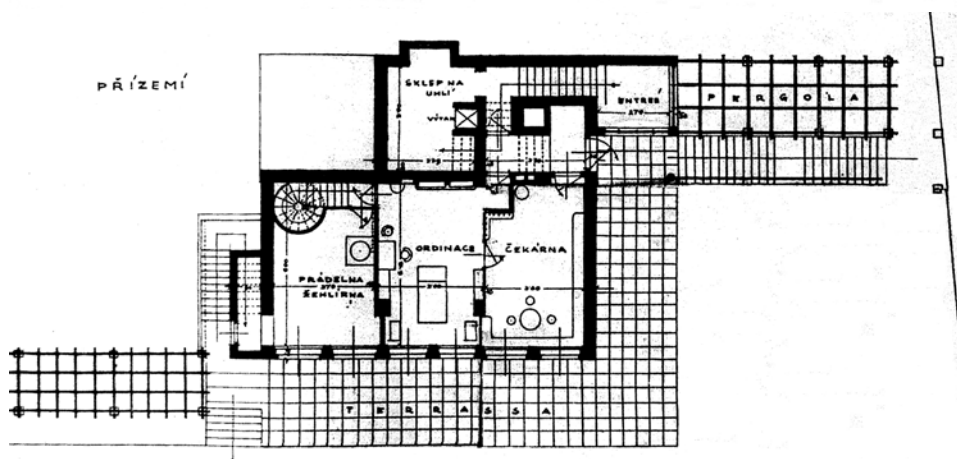
Neben Krejcar entwickelten auch andere tschechische Vertreter der architektonischen Moderne – etwa Bohuslav Fuchs, Kamil Roškot oder Oldřich Tyl – in der ersten Hälfte der 1920er Jahre eine Formsprache, die bewusst auf revolutionäre Gesten verzichtete. Sie gingen dabei vom Werk der Pioniere der modernen Bewegung aus und versuchten dieses zeitgemäß neu zu interpretieren. Wie etwa Krejcars Mietshaus in Prag-Žižkov zeigt, entstanden dabei durchaus qualitätvolle Bauten. Die entscheidenden Impulse für das Fortschreiten der Moderne kamen jedoch von anderen Projekten.

Das Haus Vladislav Vančura von Jaromír Krejcar

Erster offizieller Präsident der Devětsil-Gruppe war bis 1922 der Schriftsteller und Arzt Vladislav Vančura (1891–1942) [► Abb. 4.17]. Vančura war einer der wenigen Vertreter der literarischen Avantgarde in der Tschechoslowakei, der nicht in Versform schrieb, sondern eine lyrisch bestimmte Prosa pflegte. Mit Erzählungen und Romanen wie *Pekář Jan Marhoul* [Der Bäcker Jan Mar-



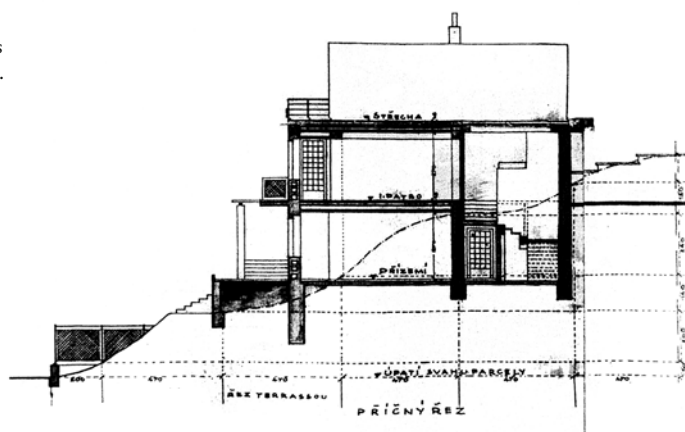
VÝCHODNÍ PRŮČELÍ



PŘÍZEMÍ

4.18–21 – Jaromír Krejcar, Haus Vladislav Vančura, Prag 5-Zbraslav, 1924–1929. Erstes Projekt, 1924 [WV 19]. Ansicht Ostfassade; Grundriss Erdgeschoss mit Arztpraxis; Schnitt; Ansicht Nordfassade, 19. Juli 1924. Dieses Ursprungsprojekt basierte noch auf einer konventionellen Massivbauweise. Gut zu erkennen ist auch die ursprünglich geplante Ausführung des Erdgeschosses in Sichtbackstein.

| Privatsammlung

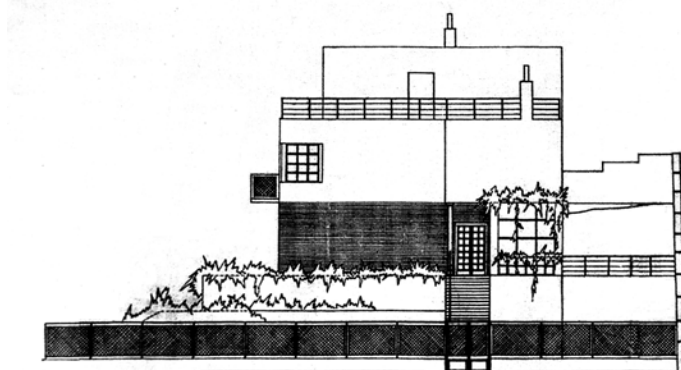


PRŮČNÝ ŘEZ



4.17 – Der Schriftsteller und Arzt Vladislav Vančura (1891–1942). Foto 1920er Jahre.

| Archiv des Autors



SEVERNÍ FASÁDA

houl], 1924, *Rozmarné léto* [Launischer Sommer], 1926 oder *Konec starých časů* [Das Ende der alten Zeiten], 1934, setzte er wichtige Akzente in der tschechischen Literaturszene. Zahlreiche seiner Werke wurden verfilmt. Vančura wurde 1942 nach dem Attentat auf den Stellvertretenden Reichsprotektor von Böhmen und Mähren, Reinhard Heydrich, als Symbolfigur des tschechischen Widerstands von der Gestapo erschossen.

Vladislav Vančura führte zu Beginn der 1920er Jahre gemeinsam mit seiner Frau Ludmila eine Arztpraxis im Städtchen Zbraslav bei Prag.¹⁵ Der Ort war als Endpunkt von Dampferfahrten auf der Moldau beliebtes Ausflugsziel der Prager. Zahlreich waren die sonntäglichen Nachmittage, an denen sich Mitglieder der Devětsil-Gruppe bei Vančura in Zbraslav einfanden und die neuesten Entwicklungen in Literatur, Kunst und Architektur diskutierten. Ab 1924 ließ sich Vančura auf ein besonderes Abenteuer ein: Er beauftragte Jaromír Krejcar mit der Projektierung seines neuen Domizils [**Abb. 4.18–21**].

Ein wegweisendes Projekt

Jaromír Krejcars erstes Projekt für das Haus Vladislav Vančura [**WV 19**] entstand im Frühsommer 1924.¹⁶ Bei der folgenden Überarbeitung wird die Ausbildung und Gliederung der Baukörper nicht verändert. Zentral ist hingegen der Wechsel der Konstruktionsweise. Ist der Ursprungsentwurf ein konventionell gemauerter Bau mit einem in Sichtbackstein verblendeten Erdgeschoss, kommt nun ein Eisenbeton-Skelett in Kombination mit gemauerten Partien zur Anwendung. Gerade in Bezug auf die Ausbildung eines «freieren» Grundrisses hatte dies entscheidende Auswirkungen. Das überarbeitete erste Projekt publizierte Krejcar in Nr. 3 des aktuellen Jahrgangs von *Stavba* (1924–1925).¹⁷ Aufgrund zahlreicher Komplikationen kam es 1926 zur Ausarbeitung eines zweiten Projekts [**WV 25**], das – verfälscht durch die Eingriffe eines lokalen Baumeisters – die Grundlage für die Ausführung des Baus 1927–1929 bildete.

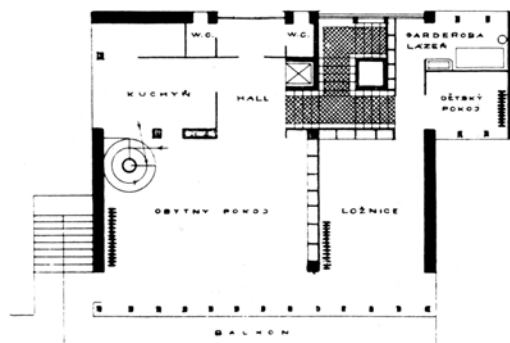
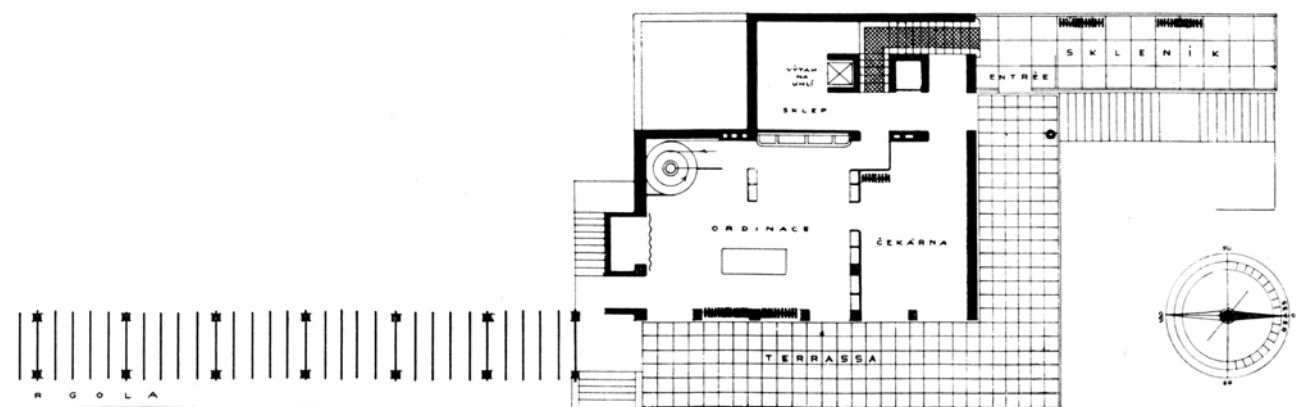
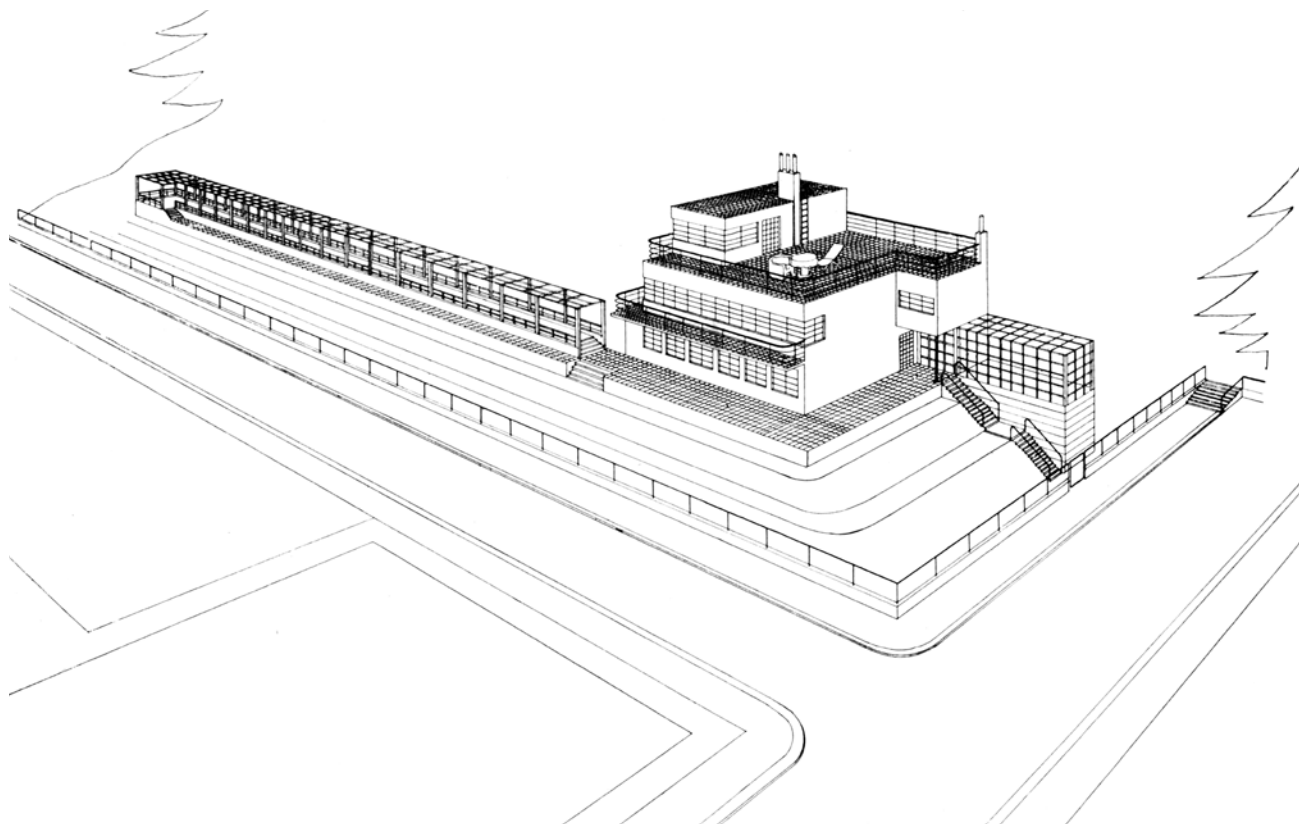
Ohne Zweifel ist das erste, in *Stavba* publizierte Projekt das bedeutendere, geht es um die Wertschätzung der Arbeit Jaromír Krejcars. Es kann – wie zurecht bemerkt wurde – als konsequente Weiterführung der in *Život 2* veröffentlichten Zeichnungen und Texte des Architekten interpretiert werden.¹⁸ Gegenüber dem utopisch anmutenden Entwurf für ein Hotel am Prager Moldauufer und den Projektskizzen für ein Geschäftshaus sowie einen Provinzbahnhof handelt es sich zudem um ein konkretes, auf Umsetzung ausgerichtetes Bauprojekt, das in seiner Modernität neue Maßstäbe setzt.

Die wenig tiefe, dafür langgestreckte Parzelle, auf der Krejcars Projekt entstehen sollte, liegt am gegen Osten abfallenden Havlín-Hügel in Zbraslav. Hangseitig schließt

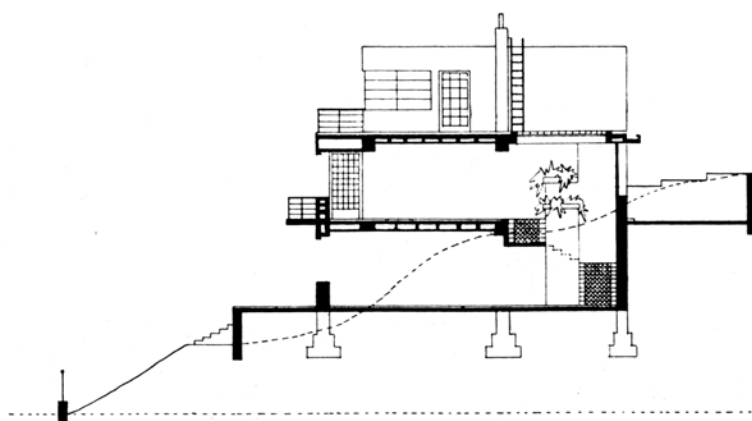
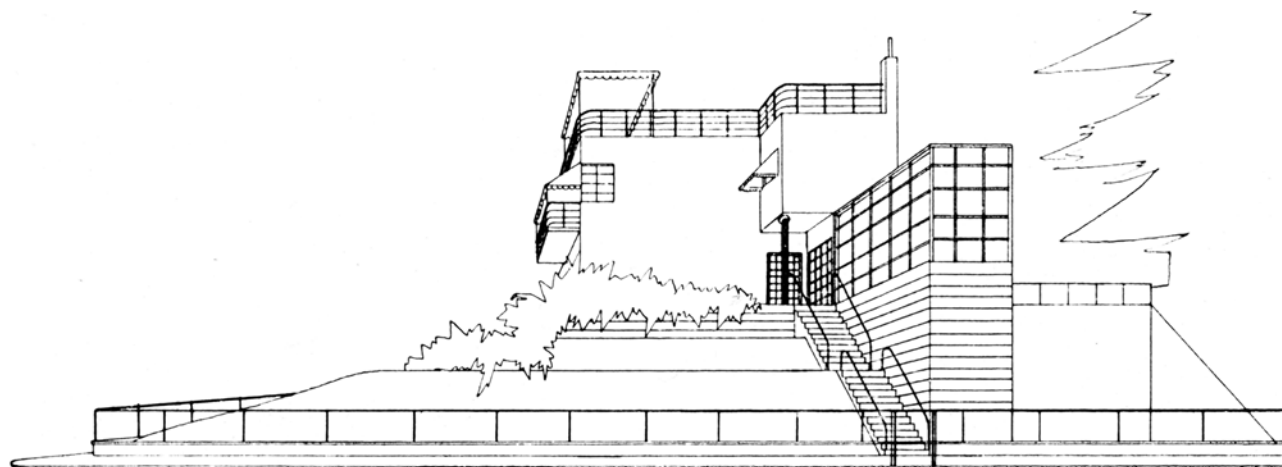
direkt ein Wald an, gegen Osten bietet sich ein wunderbarer Blick auf die Ortschaft und das Tal der Moldau.

Das auf einer Eisenbeton-Skelettkonstruktion basierende Wohnhaus ist ein kubischer Baukörper, an den südseitig eine lange, hangparallel angeordnete Pergola und nordseitig ein verglaster Wintergarten anschließen. Wohnhaus und Pergola stehen auf einem in Massivbauweise ausgeführten Sockel, der vor dem Erdgeschoss des Gebäudes als breite Terrasse ausgebildet ist. Der von jeglichen tektonischen Gliederungselementen befreite Hauptbaukörper ist zweigeschossig und von einem Flachdach abgeschlossen. Etwa ein Drittel der Terrasse nimmt ein kleiner Dachaufbau ein. Auf der Nordseite ist der Baukörper im Obergeschoss um einen kleinen, abgestützten Anbau erweitert. Zur langen Pergola und der großen Terrasse vor dem Erdgeschoss kommen weitere Außenwohnräume hinzu: Über die gesamte Ostfassade verläuft im Obergeschoss ein Balkon und das Flachdach ist als großzügige Dachterrasse gestaltet. Balkon und Terrasse begrenzen feingliedrige, an den Ecken gerundete Geländer. Markant ausgebildet sind die Fensteröffnungen. Während die Nord- und Südfassaden praktisch über keine Fenster verfügen, ist die gegen das Tal gerichtete Ostfassade umso großzügiger geöffnet. Im Erdgeschoss sind sechs quadratische Fenster zu einem Fensterband aufgereiht, im Obergeschoss erstreckt sich ein Bandfenster über die gesamte Fassade und ist beidseitig über die Gebäudeecken gezogen. Ebenfalls als U-förmige Öffnung gegen Osten ist das Fenster des Dachaufbaus ausgebildet. Erschlossen wird das Gebäude an der Nordseite. Eine schmale Treppe führt entlang des Wintergartens zu einem durch den kleinen Anbau geschützten Vorplatz auf der vorgelagerten Terrasse. Hier befinden sich zwei Eingänge, die ins Erd- bzw. Obergeschoss führen. Ein weiterer Eingang ins Erdgeschoss liegt auf der Südseite, von dort kann über einen zweiläufigen Treppenaufgang direkt der Balkon erreicht werden [**Abb. 4.22–27**].

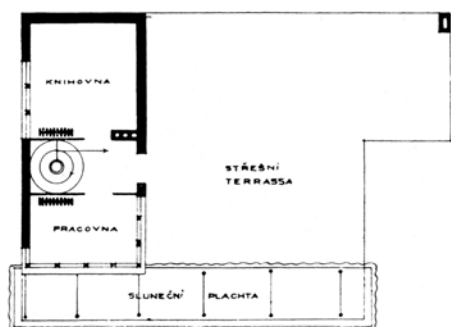
Das Innenleben des Baus ist durch eine vertikale Zweiteilung bestimmt. Im Erdgeschoss ist eine getrennt erschlossene Arztpraxis mit Warteraum untergebracht. Im Obergeschoss liegt die Wohnung der Vančuras samt aufgesetztem Dachaufbau mit Arbeitszimmer und Bibliothek. Als interne vertikale Erschließung dient eine Wendeltreppe an der Südseite, die von der Arztpraxis durch das Wohngeschoss bis in den Dachaufbau führt. Die Gliederung des Grundrisses kann grundsätzlich als funktional bezeichnet werden. So sind die großzügig bemessenen und gut belichteten Arztpraxis- bzw. Wohnräume auf der Ostseite gegen das Tal angeordnet. Hangseitig ist die Nebenraumzone untergebracht: im Erdgeschoss ein Kellerraum, im Obergeschoss Küche, Badezimmer, Toiletten und ein Dienstbotenzimmer. Ebenfalls auf der Hangseite liegt die Erschließung der



I. patro



Řez



II. patro

4.22–27 – Jaromír Krejcar, Haus Vladislav Vančura, Prag 5-Zbraslav, 1924–1929. Erstes Projekt, 1924 [WV 19]. Überarbeitete Pläne, publiziert in *Stavba*: Perspektiven; Grundrisse Erdgeschoss und Obergeschoss; Schnitt. Gegenüber dem Ursprungsprojekt kommt jetzt eine Eisenbeton-Skelettkonstruktion, kombiniert mit gemauerten Stellen, zur Anwendung. Der gesamte Baukörper ist nun einheitlich verputzt.

| Aus: *Stavba*, Jg. 3, 1924–1925

Wohnung. Nicht ganz zu unrecht sind gewisse Mängel bei der Grundrisslösung festgestellt worden.¹⁹ So scheint etwa die Verbindung zwischen Wohnbereich und Kinderzimmer bzw. Bad nicht zu Ende gedacht. Der Weg zwischen diesen Räumen führt entweder direkt durch das Elternschlafzimmer oder über das Auf und Ab der beiden oberen Läufe der Haupttreppe. Weniger ins Gewicht fällt etwa die enge und verschachtelte Erschließung von Praxis und Wartezimmer im Erdgeschoss.

Krejcars Projekt für das Haus Vančura übertrifft nicht nur die Erwartungshaltung des Bauherrn und der Baubehörden, sondern ganz generell die bisherigen Anstrengungen um eine grundlegende Erneuerung der tschechischen Architektur. Tatsächlich sind bei diesem Projekt wesentliche formale, funktionale und konstruktive Merkmale ausformuliert, wie sie für das Neue Bauen charakteristisch sind: ein klarer kubischer Baukörper, ein Eisenbetonskelett als konstruktive Basis, ein nach Nutzungskriterien gegliederter Grundriss mit variabel unterteilbaren Innenräumen, weitläufige Außenwohnräume, großzügige Fenster, die Verbindung der Architektur mit ihrer Umgebung.

Krejcar selbst hielt 1923 fest: «Es scheint klar, dass die neuen Bemühungen um eine moderne Architektur zu einer Askese in der Form sowie einer Revision des Grundrisses und des Raums überhaupt führen.»²⁰ Bei seinem ersten realisierten Bau, dem zusammen mit Kamil Roškot projektierten Mietshaus der Elektrizitätswerke der Stadt Prag (1923–1924), ist zwar der Wille Krejcars spürbar, diese Vorgaben in gebaute Architektur umzusetzen, das Resultat ist jedoch noch der Architektur Jan Kotěras oder den puristischen Entwürfen eines Josef Chochol verpflichtet. Abgesehen von der strengen Formsprache verfügt es weder in der Ausnützung neuer Konstruktionsmethoden noch in der räumlichen Disposition über wesentliche Neuerungen. Beim Haus Vančura nunmehr ist Krejcar seinem Credo nahegekommen, «vom Raum und seiner neuen Lösung» auszugehen und eine Architektur zu schaffen, die «aus dem Inneren des Gebäudes resultiert.»²¹ Eine essentielle Voraussetzung dafür ist freilich die Nutzung der Möglichkeiten, die die Skelettkonstruktion bietet. Krejcar führt sie im Haus Vančura programatisch vor Augen – und setzt damit in der tschechischen Architekturszene neue Maßstäbe. Im kurzen Erläuterungsbericht zum Projekt charakterisiert er das Interieur des Hauses als «freien Raum».²² Diese Haltung äußert sich konkret etwa in der Möglichkeit, die Innenräume mittels leichter Kork- und Schrankwände individuell zu verändern oder auch im großen, über die Gebäudeecken gezogene Bandfenster im ersten Obergeschoss, mit dem sich der Wohnbereich gegen das Tal der Moldau öffnet. Es geht um die Schaffung offener und gut belichteter Räume, was sich auch an der Fassade abzeichnete: «Breite

und langgezogene Fenster machen aus den Wohnräumen eine Art helle, der Sonne und dem Ausblick geöffnete Vitrine», bemerkt Krejcars Berufskollege Ladislav Žák einige Jahre später.²³ Die traditionelle Auffassung der begrenzenden Wand wird somit aufgegeben, an ihre Stelle tritt eine von innen her durchbrochene Fassadenhaut. Der Öffnung nach außen – und somit der Ausdehnung des Innenraums – sollten zudem die großzügig bemessenen Außenwohnräume dienen: Krejcars Vision konkretisiert sich in einer weiteren Stufe als fließender, kontinuierlicher Raum zwischen innen und außen [**Abb. 4.28**].

Durch Balkon, Terrassen, Wintergarten und Pergola wird nicht nur der Innenraum nach außen erweitert, sondern auch die Architektur mit der Umgebung verwoben. Pergola und Wintergarten verankern das Wohnhaus als raumgreifende, begehbare Verlängerung der Architektur im Terrain. Der Bezug zur Umgebung wird aber auch durch die Staffelung der Anlage parallel zum abfallenden Hang hergestellt. Terrasse, Baukörper, Wintergarten, Balkon, Dachterrasse und Dachaufbau sind zu einer dynamischen, abgetreppten und aus verschiedenen Perspektiven stets unterschiedlich wirkenden Gesamtkomposition gefügt: «Die Architektur reflektiert die Topographie».²⁴

Referenzen

Es erstaunt nicht, dass die eben erst erwachte Begeisterung für moderne Industriebauten, elegante Transatlantik-Liner und andere Erzeugnisse der modernen Industriegesellschaft gerade bei dem Projekt für das Haus Vančura ihre Spuren hinterlassen hat.

In seinem Aufsatz über die Architektur der Industriebauten – der in Vielem die Argumentation Le Corbusiers oder der deutschen Werkbundreformer reflektiert – lobt Krejcar die Schönheit der reinen Formen dieser Gebäude, determiniert durch Zweck und Konstruktion und frei von jeglicher Dekoration [**Abb. 4.29**].²⁵ Sie sind Resultat der pragmatisch-rationalen Herangehensweise des Ingenieurs; ganz im Gegensatz zum Ziel des Architekten, ein «künstlerisches Werk» zu errichten. Egal wie überzeugend und wegweisend diese Industriebauten nun scheinen, Krejcar warnt vor einer Übernahme «in der Industrie entstandener Formen» in die Architektur von Wohnbauten. Sie verkämen derart, ihres Kontexts enthoben, zu rein dekorativen Elementen; ähnlich wie dies der Fall ist bei der undifferenzierten Übernahme historischer Formelemente. Vielmehr sollten Industriebauten in erster Linie als strukturelles – sprich «funktionales» – und nicht formales Vorbild dienen: Es gehe darum, «aus der Architektur der Industriebauten logische Schlussfolgerungen zu ziehen und diese auch für Wohn- und öffentliche Bauten anzuwenden.»²⁶ Was Krejcar auch tut, indem er beim Haus Vančura von der Konstruktion ausgeht, sich «von der Oberfläche des Baus wieder-



4.28 – Jaromír Krejcar, Umschlagentwurf für Karel Schulz, *Sever-Jih-Východ-Západ* [Norden-Süden-Osten-Westen], 1923, zusammen mit Karel Teige [WV 13].

| Privatsammlung



4.29 – Seite aus Jaromír Krejcars Aufsatz «Architektura průmyslových budov» [Die Architektur der Industriebauten], publiziert in *Stavitel*, 1923.

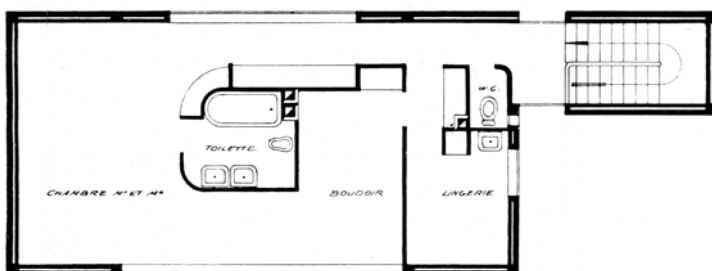
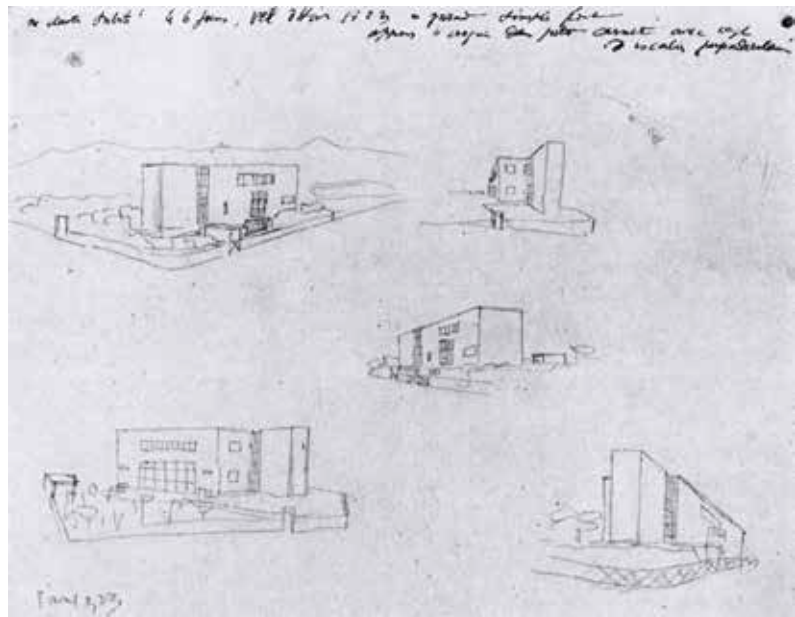
| Aus: *Stavitel*, Jg. 4, 1923

um zu dessen innerem Aufbau als einzigem Ausgangspunkt für die weitere Entwicklung hinwendet.» Etwas übertrieben hingegen scheint die Feststellung, dass zwischen dem Haus Vančura und der Architektur der Industriebauten eine «eindeutige» Verwandtschaft in der Gestaltung der Fassaden bestehe.²⁷ Viel eher ist auch hier der Versuch, entsprechende Schlüsse aus den Industriebauten zu ziehen und eine spezifische Lösung für ein Wohnhaus zu suchen. Dass sich dabei gewisse «formale» Analogien ergeben, ist nicht auszuschließen.

Offensichtlicher sind diese in Bezug auf die Formsprache der viel bewunderten Transatlantik-Liner. Die abgetreppte Anlage mit den Terrassen, dem langen Balkon und der Pergola nimmt wesentliche Merkmale der Schiffsarchitektur auf und insbesondere die feinen, Schiffsreling-artigen Metallgeländer scheinen die nautische Formsprache als «style paquebot» in den Prager Vorort Zbraslav zu importieren. Im gleichen Kontext zu betrachten sind auch das Fensterband im Erdgeschoss oder die übereck gezogenen Bandfenster im Obergeschoss und im Dachaufbau, jeweils mit in den Ecken gerundeten Einfassungen; eine solche Ausbildung der Öffnungen findet sich auch beim Überseedampfer *Volendam* und den Berliner Schnellbahnwaggonen, abgebildet in *Život 2*. Krejcar selbst macht Anspielungen auf diese Anlehnungen, indem er das Gebäude als quasi vor Anker gegangenes Schiff umschreibt: «Die Architektur der Villa schmiegt sich eng an das natürliche Terrain an und formt ein weißes, längliches Objekt vor der dunklen Kulisse des Walds.»²⁸

Inspirationen aus Paris?

Wiederholt ist auf einen Zusammenhang des Hauses Vančura mit der zeitgenössischen Architektur Le Corbusiers hingewiesen worden. Bereits Karel Teige hält in seiner Monografie von 1933 fest, dass «die Villa Wesentliches dem Beispiel Le Corbusiers zu verdanken hat».²⁹ Gleichzeitig aber betont er, dass sich Krejcar nicht von Le Corbusiers «Formalismus» verführen ließ und dessen Purismus – eine «idealistische Architekturideologie» – mit einer «konstruktivistisch-funktionalistischen Konzeption» in Richtung eines «wissenschaftlichen Bauens» vorangetrieben hat. Teiges Einschätzung von Le Corbusier erstaunt nicht. Als die Monografie über Krejcar erschien, stand Teiges Sicht der Dinge im Zeichen seines Konzepts einer dialektisch-materialistischen, dem Marxismus verpflichteten Architektursoziologie. Le Corbusier betrachtete er als vorrangigen Vertreter eines verbürgerlichten, des sozialen Gehalts enthobenen modernen Bauens. Teiges Würdigung von Krejcar als Überwinder der rückwärtsgewandten Ansichten Le Corbusiers wurden dann auch in Rezensionen der Krejcar-Monografie als übertrieben kritisiert.³⁰



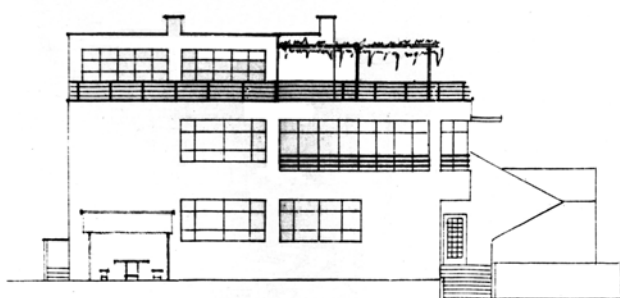
4.30–33 – Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Villa Besnus, Vaucresson, 1922–1923. Entwurfsskizzen; Ansichten; Grundriss Erdgeschoss.

[FLC / Aus: Le Corbusier, *L'Atelier de la recherche patiente* / Textes et planches, Paris: Vincent, Fréal, 1960 / Aus: Boesiger, Willy; Stonorov, Oscar (Hrsg.), *Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Ihr gesamtes Werk von 1910–1929*, Zürich: Girsberger, 1930 / Aus: Stauba, Jg. 3, 1924–1925

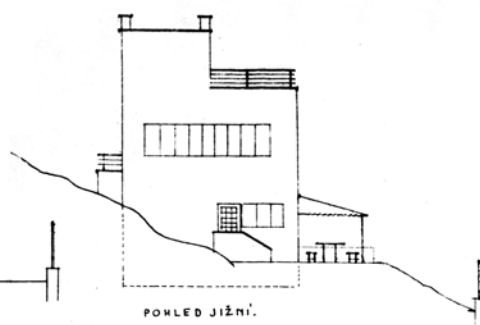


4.34 – Václav Vejvoda,
nach Plänen von Jaromír Krejcar,
Haus Vladislav Vančura,
Prag 5-Zbraslav, Ulice Vladislava
Vančury 635, 1926–1929.
Ansicht vom Garten.

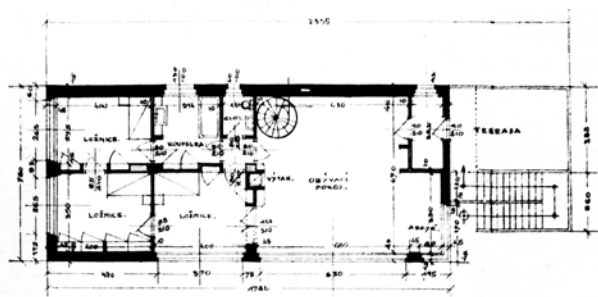
| Foto: Pavel Štecha, 1995



POHLED VÝCHODNÍ.



POHLED JIŽNÍ.



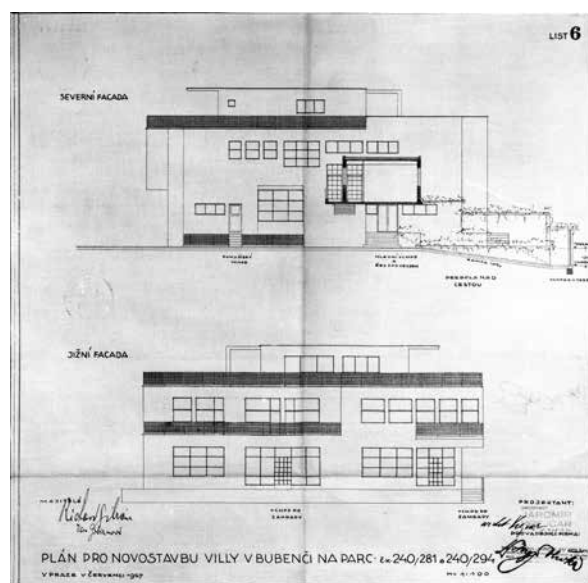
PRÍZEMÍ.

4.35, 36 – Jaromír Krejcar, Haus Vladislav Vančura, Prag 5-Zbraslav, 1924–1929. Zweites Projekt, 1926 [WV 25]. Ost- und Südfassade; Grundriss Wohngeschoss.

| MUO

4.37 – Jaromír Krejcar, Haus Richard Gibian, Prag 6-Bubeneč, Charlese de Gaulla 816/22, 1927–1929 [WV 40]. Überarbeitetes Projekt, Juli 1927. Ansichten Nord- und Südfassade.

| Privatsammlung





4.38 – Jaroslav Fragner, Kinderspital in Mukachevo, Karpato-Ukraine, 1922–1932. Perspektive des überarbeiteten Projekts, 1924–1925.

| Aus: *Stavba*, Jg. 4, 1925–1926



4.39 – Oldřich Tyl, Josef Fuchs, Prager Messepalast, Prag 7-Holešovice, Dukelských hrdinů 1500/7, 1924–1928.

| Archiv des Autors



4.40 – Jaromír Krejcar und Le Corbusier am Prager Wilson-Bahnhof, Oktober 1928.

| Foto: Karel Teige, Privatsammlung

Rostislav Švácha hält fest, dass es die Villa Besnus in Vaucresson (1922–1923) von Le Corbusier und Pierre Jeanneret war, die das Haus Vančura direkt beeinflusst habe [► **Abb. 4.30–33**].³¹ Krejcar sei es gelungen, die «klassizistischen Grundzüge» und die Robustheit der Gebäudehülle dieses Entwurfs in seinem Projekt zu überwinden. Eine Feststellung, die angesichts der Villa Besnus – «so traditional in character» und ausgestattet mit «simplified 18th-century features»³² – durchaus berechtigt wäre. Tatsächlich mag es sein, dass etwa die Gliederung des Baukörpers oder einige weitere Details als Reflexion der Villa Besnus durchgehen könnten, eine direkte Beeinflussung scheint jedoch wenig wahrscheinlich. Denn es stellt sich die Frage, ob Krejcar Le Corbusiers Projekt überhaupt gekannt hatte, zumal es erst nach dem Haus Vančura ebenfalls im 3. Jahrgang von *Stavba* publiziert wurde.³³ Denkbar wäre allerdings, dass unter dem aus Paris übermittelten Material für *Život* 2 und weitere Beiträge Le Corbusiers in *Stavba* auch eine Dokumentation über die Villa Besnus dabei war.

Formale Parallelen zum Werk Le Corbusiers sind hingegen ohne große Anstrengung durchaus feststellbar: Freier Grundriss, freie Fassade, Bandfenster und Dachterrasse – nur allzu bekannte Elemente aus Le Corbusiers späteren «Fünf Punkten zu einer neuen Architektur»,³⁴ mit denen der Architekt einen ästhetischen Formenkanon für die moderne Architektur festlegen wollte. Es muss allerdings festgehalten werden, dass Le Corbusier natürlich nicht der einzige war, der zu jenem Zeitpunkt freie Grundrisse, Bandfenster und Dachterrassen propagierte. Aber vielleicht war es Le Corbusier, der dies am eindringlichsten und prophetischsten tat. In diesem Sinn zeigt das Projekt für das Haus Vančura vielleicht viel prägnanter einen anderen Umstand: Es zeugt von dem parallelen Auftreten ein und derselben Phänomene in der architektonischen Landschaft Europas – von unmittelbaren Vorbildern lässt sich da nur schwer sprechen. Eher sind der gegenseitige Austausch und die Weiterverarbeitung im jeweiligen Kontext von zentraler Bedeutung.

Pragmatischer Kompromiss: das überarbeitete Projekt

Der 1924 von Krejcar ausgearbeitete Entwurf für das Haus Vančura war für die Baukommission des kleinen Städtchens Zbraslav ganz offensichtlich zu gewagt. Es kam in der Folge zur Ausarbeitung eines zweiten, wesentlich vereinfachten Projekts [WV 25], das Krejcar im Dezember 1926 seinem Bauherrn vorlegte [► **Abb. 4.35, 36**]. Dieses zweite Projekt hat vieles von dem revolutionären Duktus des ursprünglichen Entwurfs eingebüßt. Der Baukörper ist gestrafft und vereinfacht, die raumgreifende Pergola und der Wintergarten sind weggefallen. Letzterer ist durch einen Treppenaufgang mit hangseitig anschließender Terrasse ersetzt worden. Auch der Grundriss

folgt nunmehr einem eher konventionellen Muster. Nach wie vor aber kann das Projekt als überzeugender Entwurf im Geist des Neues Bauens bezeichnet werden. Er weist vor allem in der Gestaltung des Baukörpers und der Verteilung der Öffnungen unübersehbare Parallelen zum zeitgleich entstandenen Projekt für das Haus Richard Gibian in Prag-Bubeneč auf [WV 34, 40] [► **Abb. 4.37**].

In der Folge scheint es zu erheblichen Komplikationen gekommen zu sein. Möglicherweise lehnten die Baubehörden nach wie vor eine Realisierung ab. Auf jeden Fall mischte sich zu diesem Zeitpunkt der lokale Baumeister Václav Vejvoda ins Geschehen ein. Er setzte jedoch nicht den überarbeiteten Entwurf Krejcars um, sondern drängte dem Bauherrn aus ungeklärten Gründen eine eigene Projektvariante auf: eine Mischung aus den beiden Entwürfen Krejcars, bei der insbesondere die stimmige Proportionierung und die subtile Detaillierung der beiden ursprünglichen Varianten verloren gingen. Das Gebäude wurde nach Vejvodas dilettantischen Plänen 1927–1929 realisiert [► **Abb. 4.34**] und bedurfte nach der Fertigstellung fortwährender Ausbesserungen und Reparaturen.³⁵ Es überrascht dann auch nicht, dass sich der Bauherr selbst bereits kurze Zeit nach der Fertigstellung seines Hauses darüber beklagte, wie «schrecklich kompliziert es sich darin wohne.»³⁶ Einige Komplikationen dürften auch finanzieller Natur gewesen sein: Der Bau kostete 600 000 Kronen; budgetiert waren von Krejcar ursprünglich 180 000 Kronen. Ob diese Missstände auch bei der fachmännischen Umsetzung von Krejcars ursprünglichem Projekt aufgetreten wären, sei allerdings dahingestellt.

Wegweisende Bauten für das Neue Bauen

Die realisierte Variante des Hauses Vančura ist zu jener Vielzahl unspektakulär moderner Bauten zu zählen, die gegen Ende der 1920er Jahre vielerorts in der Tschechoslowakei entstanden. Den Weg zur allgemeinen Anerkennung und Etablierung moderner Bauformen in der Tschechoslowakei ebneten aber genau solche Projekte wie der Papier gebliebene Entwurf für das Haus Vančura von 1924.

Analog zu diesem ersten Projekt Jaromír Krejcars für das Haus Vladislav Vančura wiesen im tschechischen Kontext folgende Arbeiten programmatisch neue Wege: Der Entwurf von Oldřich Tyl für den Prager Messepalast (1924), Jaroslav Fagners Projekt für das Kinderspital in Mukačevo, Karpato-Ukraine (überarbeitetes Projekt, 1924–1925) [► **Abb. 4.38**] sowie mehrere moderne Geschäftshausprojekte, die in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre im unmittelbaren Stadtzentrum umgesetzt werden sollten.

Beschränkte sich die Wirkung des Hauses Vančura auf die Projekt gebliebene Variante, so war es insbesondere der 1924–1928 nach den definitiven Plänen von Oldřich Tyl und Josef Fuchs errichtete Prager Messe-

palast, der der modernen Architektur zum Einzug in die Prager Innenstadt verhalf [► **Abb. 4.39**].³⁷ Obwohl es sich bei dem Bau bloß um ein Fragment des ursprünglichen Plans handelt, im Prager Stadtteil Holešovice ein umfangreiches Messeareal zu erstellen, beeindruckt der Messepalast noch heute durch seine imposanten Ausmaße. In den 1920er Jahren legte er Zeugnis davon ab, dass auch mit neuen konstruktiven Lösungen repräsentative Gebäude in derartigen Dimensionen errichtet werden können und stand Pate bei späteren Großbauten des Neuen Bauens – etwa beim Verwaltungsgebäude der Prager Elektrischen Betriebe von Benš & Kříž (1927–1935) oder dem Pensionskasseninstitut von Havlíček & Honzík (1932–1934).

Als Le Corbusier im Oktober 1928 auf der Durchreise nach Moskau einen kurzen Zwischenhalt in Prag einlegte und mit mehreren tschechischen Architekten zusammentraf, stand auch die Besichtigung des eben fertiggestellten Messepalasts auf dem Programm [► **Abb. 4.40**]. Den Besuch des Gebäudes bezeichnete die bedeutende Persönlichkeit aus Paris vorerst zwar als «wahrhaftiges Ereignis» und schwärmte von den imposanten Dimensionen, setzte dann aber zu einer ziemlich umfassenden Kritik an, indem er die fehlende Harmonie in den Proportionen, die falsche Fensterwahl, fehlende Rampen und die schlechte innere Erschließung des Gebäudes monierte. Zusammenfassend hielt er fest: «Es handelt sich um einen außerordentlich wichtigen Bau, Architektur ist dies aber noch nicht».³⁸ Für Le Corbusiers baukünstlerische Auffassung von Architektur bot der Messepalast offenbar zu wenig; er war für ihn wahrscheinlich zu sehr «Instrument» denn wahre «Architektur».

Ende der 1920er Jahre übernahm die mährische Metropole Brno die Führung innerhalb der modernen tschechischen Architekturbewegung.³⁹ Brno konnte rasch die provinzielle Atmosphäre der Vorkriegszeit ablegen – stets war die Stadt als «Vorort von Wien» taxiert – und entwickelte sich zum aufstrebenden Zentrum Mährens. Zahlreiche hier ansässige Industriebetriebe sorgten für wirtschaftliche Prosperität, das gesellschaftliche und kulturelle Leben war von einem ähnlichen Elan wie in der Hauptstadt Prag geprägt. 1919 kam es unter Emil Králík und Adolf Liebscher zur Gründung einer Architekturabteilung an der Technischen Hochschule und mit Jindřich Kumpošt wurde ein vorwärtsgewandter Architekt zum Stadtbaumeister ernannt. Der internationale Informationsaustausch wurde durch die Gründung der Devětsil-Filiale 1923 und vor allem die U.P. závody [U.P.-Werke] unter der Leitung von Jan Vaněk vorangetrieben. U.P. závody gaben die Zeitschrift *Bytová kultura*, die auch auf Deutsch als *Wohnkultur* erschien, heraus und organisierten zusammen mit dem Klub der Architekten den im Winter 1924/25 stattfindenden Vortragszyklus «Za novou

architekturu» [Für eine neue Architektur]. Eine zentrale Rolle spielte dabei Bohumil Markalous, Schriftleiter von *Bytová kultura* und enger Freund von Adolf Loos.

In Brno entstand ab etwa 1925 eine Vielzahl qualitativvoller Bauten im Geist des Neuen Bauens. Die Architekten hießen Jiří Kroha, Jindřich Kumpošt, Josef Poláček, Jan Víšek, Ernst Wiesner oder Bohuslav Fuchs, herausragende Architektenpersönlichkeit der Brünner Szene. Ein früher Höhepunkt der äußerst vielschichtigen und initiativen Aktivitäten in Brno war die 1928 anlässlich des zehnjährigen Bestehens der Republik veranstaltete *Ausstellung zeitgenössischer Kultur in der ČSR* auf dem späteren Messegelände in Brno, zusammen mit der zeitgleich realisierten Mustersiedlung *Nový dům* [Das neue Haus].

Die neue Welt nach Karel Teige: Konstruktivismus und Poetismus

Die Jahre 1923 bis 1925 waren nicht nur für alle gestalterischen und literarischen Bereiche innerhalb der tschechischen Avantgarde eine äußerst dichte und intensive Zeit, auch in der Theoriebildung kam es zu einem ersten Höhepunkt. Karel Teige präsentierte seinen Freunden aus dem Devětsil-Kreis sein polares Programm aus Konstruktivismus und Poetismus. Es sollte die tschechische Avantgarde nachhaltig beeinflussen.⁴⁰

Bereits in den gegen Ende des Jahres 1922 verfassten Aufsätzen Teiges zeigte sich immer mehr ein universalistischer Ansatz, der alle Arten der Äußerung des Menschen gegenüber seiner Umwelt unter einen Hut bringen wollte. Teige orientierte sich dabei an verschiedenen zeitgenössischen Konzepten und geistesgeschichtlichen Ansätzen, selektionierte den einen oder anderen Teilaspekt und bemühte sich um eine produktive Synthese. Es ging ihm um eine neue Form der Ganzheitlichkeit, die sowohl die intellektuell-rationalen, als auch die intuitiv-künstlerischen Schaffensprozesse des Menschen in einer fruchtbaren Interaktion beinhalten sollte. Konstruktivismus und Poetismus waren die Gefäße dafür.

Den *Konstruktivismus* betrachtet Teige als Grundlage der modernen Zivilisation. Er stellt die physischen Bedürfnisse des Menschen zufrieden und garantiert «die reale soziale Wirksamkeit aller Dinge».⁴¹ Sein Vorgehen basiert auf rationalen, ökonomischen, wissenschaftlichen Methoden. Dementsprechend kommt es mit dem Konstruktivismus auch zur «Liquidierung» der bisherigen Kunst, wie das Teige in einem seiner Manifestschriften darlegt.⁴² Übrig bleiben im Bereich des «konstruktiven Prinzips» einzig die Sparten Typografie, Design und vor allem Architektur – sie unterliegen mit Teige rein rational-wissenschaftlichen Kriterien: «Die heutige Architektur, der Städtebau, die Industriekunst sind Wissenschaft. Nicht künstlerisches Schaffen, das romantischer

Begeisterung entspringt, sondern einfach intensive Zivilisationsarbeit. Sozialtechnik.»⁴³

Zur Bereicherung des Lebens entwirft Teige den *Poetismus*. Er ist «nicht nur der Gegensatz zum Konstruktivismus, sondern auch dessen unentbehrliche Ergänzung.»⁴⁴ Der Poetismus ist mit Teige keine neue Kunstform oder gar ein neuer modischer Kunst-Ismus; vielmehr begreift er ihn als neuen «modus vivendi», als «eine Kunst zu leben und zu genießen». Er soll über die rein materiellen Erfordernisse hinaus quasi als «Krönung des Lebens» die emotionalen Bedürfnisse des Menschen abdecken. Der Poetismus orientiert sich dabei an der «neuen, zahllosen und leuchtenden Schönheit der Welt». Diese «ist nicht in Kathedralen und Galerien angesiedelt, sondern hat draußen, auf den Straßen, in der Stadtarchitektur, im erfrischenden Grün der Parks, im emsigen Betrieb der Häfen und im Feuerofen der Industrie, die unsere primären Bedürfnisse befriedigen, ihre Heimat gefunden.» Hervorgebracht wird mit dem Poetismus also eine völlige neue Kunst; eine Kunst, die «leger, ausgelassen, fanatisch, verspielt, unheroisch und erotisch» ist. So sind im Bereich der Literatur nicht die Philosophen und Pädagogen, sondern vielmehr «Clowns, Tänzerinnen, Akrobaten und Touristen» die wahren Dichter der modernen Zeit. Zudem verschmelzen Malerei und Poesie zu neuen poetischen Bildern, die auf der Kombination von «optischen Formen» und «optischen Worten» beruhen und sich einer neuen dichterischen Sprache bedienen; einer Heraldik, einer Sprache der Zeichen, die mit Standardausdrücken arbeitet. Um die «Herrschaft der reinen Poesie» herzustellen, inspiriert sich der Poetismus an allen «Orten tagtäglicher Erfindungen und Improvisation»: bei «Film, Aviatik, Radio, technischen, optischen und akustischen Erfindungen, Sport, Tanz, Zirkus und Music-Hall».

Die Begeisterung für diese neue «Poesie der sonntäglichen Nachmittage, Ausflüge, strahlenden Kaffeehäuser, berauschenden Alkohole, belebten Boulevards und Kurpromenaden» stieß bei den Künstlern und Literaten des Devětsil auf äußerst positiven Widerhall. Am prägnantesten kam dies wohl bei den damals entstandenen «Bildgedichten» und der visuellen Poesie zum Ausdruck, aber auch bei den clownesken Theaterexperimenten, bei denen sich fast alle Mitglieder der Devětsil-Gruppe beteiligten.

In Architektenkreisen allerdings führte Teiges Denkmodell aus Konstruktivismus und Poetismus, das er fortan ausbaute und weiter differenzierte, zu skeptischen Reaktionen. Zwar betrachteten praktisch alle den Konstruktivismus – oder zumindest die von Teige interpretierte Leseart davon – als Grundlage für eine neue Architektur, sie wollten aber gleichzeitig in ihren Bauten auch den neu entdeckten, «poetistischen» Schönheiten der

Welt Ausdruck verleihen. Jaromír Krejcars Projekt für das Büro- und Geschäftshaus Olympic (1925–1928) liefert hierfür ein prägnantes Anschauungsbeispiel.

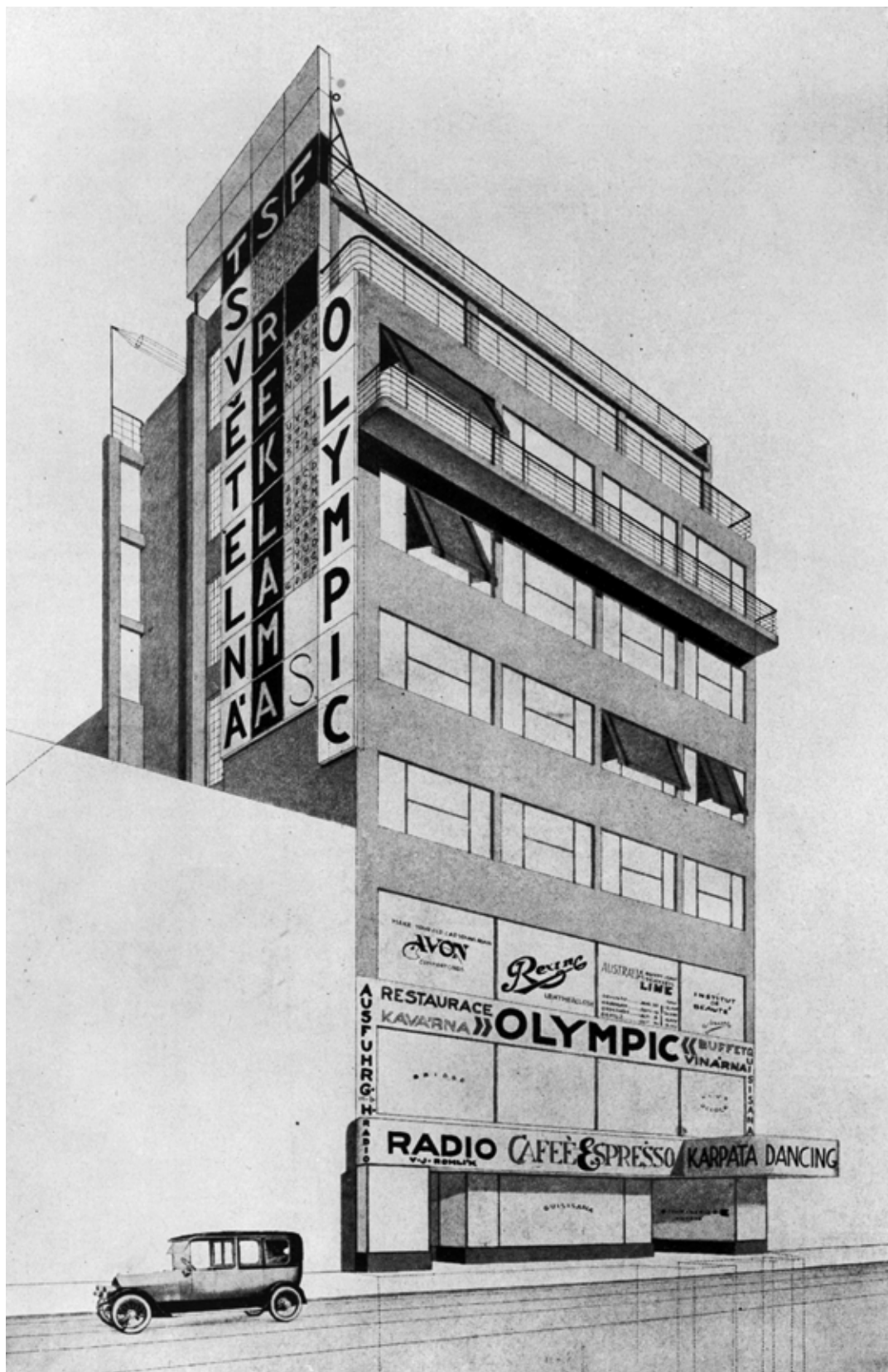


5.01 – Jaromír Krejcar, Büro- und Geschäftshaus Olympic, Prag 1-Nové Město, Spálená 75/16, 1923–1928 [WV 16, 24]. Ansicht von der Straße, nach 1932.

| Foto: Centropress, ÚDU AVČR

Architektur für alle Sinne

Das Büro- und Geschäftshaus Olympic



5.02 – Jaromír Krejcar, Büro- und Geschäftshaus Olympiac, Prag 1-Nové Město, Spálená 75/16, 1923–1928. Überarbeitetes zweites Projekt, 1925–1928 [WV 24]. Perspektive, Frühling 1926.

| Aus: *Stavba*, Jg. 4, 1925–1926

Herausragende Bauwerke, die innovative Lösungen in der Konstruktion oder der Materialwahl verkörpern, die den Zeitgeist wie keine anderen Bauten auf den Punkt bringen oder die gar am Anfang einer neuen Architekturströmung stehen, können mitunter ikonischen Charakter annehmen. Dies trifft auch für das 1928 fertiggestellte Büro- und Geschäftshaus Olympic von Jaromír Krejcar zu, das Rostislav Švácha völlig zu Recht «zu den Schlüsselwerken der tschechischen Architekturavantgarde» zählt.¹ Mag diese Würdigung sicherlich für den realisierten Bau in der Prager Spálená-Straße gelten, dessen Errichtung in drei Etappen vor sich ging – 1923–1924 Aufstockung und Umbau des linken Hofflügels, 1926–1928 Neubau von Straßen- und rechtem Hofflügel, 1927 Umbau des unteren Teils des linken Hofflügels –, so trifft sie umso mehr noch für das Projekt von Krejcar zu, insbesondere die splendide Fassadenansicht vom Frühling 1926, publiziert im Juni-Heft von *Stavba*.² ► **Abb. 5.02** Die von Krejcar eigenhändig kolorierte Zeichnung wurde bereits in den späten 1920er Jahren in den heimischen und später auch internationalen Fachpublikationen herumgereicht³ und entwickelte sich für den Architekten zu einem ähnlich repräsentativen Werk wie später das Sanatorium Machnáč (1930–1932) oder der Tschechoslowakische Pavillon an der Weltausstellung in Paris 1937.

Eine spannende Angelegenheit ist schon die Baugeschichte des Olympic. Sie dokumentiert den persönlichen Werdegang Jaromír Krejcars als Architekt und wirft zugleich ein Licht auf die damaligen Bedingungen bei der Realisierung eines der ersten modernen Geschäftshäuser im Zentrum von Prag. Als solches hatte es programmatischen Charakter und wurde zu einem der Prototypen seiner Gattung.

Die Bedeutung des Olympic liegt nicht nur in seinen architektonischen und städtebaulichen Qualitäten sowie in der Demonstration neuer Ausdrucksmöglichkeiten aufgrund der Verwendung einer Eisenbetonkonstruktion, sondern insbesondere auch in seinen zahlreichen assoziativen Referenzen zu den künstlerischen Aktivitäten der Prager Avantgarde-Gruppe Devětsil. Die Perspektivzeichnung von 1926 scheint in ihrer dynamischen Komposition in die Ferne zu schweifen und die bisherigen Horizonte zu sprengen, ähnlich wie dies in den von Exotik und Fernweh durchzogenen Bildern der Devětsil-Mitglieder zum Ausdruck kommt; die Balkone, Terrassen und schützenden Sonnenstoren laden ein, das bunte Treiben auf den großstädtischen Boulevards zu beobachten, das um 1923–1924 zu einer der bevorzugten Inspirationsquellen für den von Karel Teige, Vítězslav Nezval und Jaroslav Seifert initiierten Poetismus werden sollte. Anspielungen auf zeitgleich entstandene Gedichte von Jaroslav Seifert lassen sich in der Auswahl der Reklameaufschriften auf dem Olympic ausmachen. Die applizier-

ten typografischen Zeichen und Logos verweisen auf die damalige Gestaltung der Publikationen und Zeitschriften von Karel Teige oder Zdeněk Rossmann. Die Mischung von der unmittelbaren Lebenswelt entnommenen und gestalterisch abstrahierten Elementen mit typografischen Versatzstücken verleiht Krejcars suggestiver Zeichnung des Olympic den Charakter eines Bildgedichts, jener spezifischen Art von Collage, mit der sich Karel Teige, Jindřich Štyrský, Antonín Heyhtum, Jiří Voskovec und andere Mitglieder des Devětsil ab etwa 1923 zu beschäftigen begannen. Im Weiteren nimmt die Absicht, Straßen- und Seitenfassade mit wirkungsvollen Leuchtreklame-Kompositionen auszustatten, die kinetischen Lichtskulpturen von Zdeněk Pešánek vorweg, mit dem Krejcar zu jener Zeit zusammenarbeitete. Nicht zuletzt verweist ein im Souterrain des Gebäudes vorgesehenes Theater mit Drehbühne (im realisierten Projekt durch ein Kino mit 500 Plätzen ersetzt) auf die zeitgleichen Projekte eines Tairov, Gropius oder Kiesler, im tschechischen Kontext auf das *Osvobozené divadlo* [Befreites Theater] von Jiří Voskovec und Jan Werich, das einen fixen Bestandteil der Devětsil-Aktivitäten ausmachte. Krejcars Projekt für das Olympic kann vor diesen Betrachtungen als «Synthese, als modernes Gesamtkunstwerk der vielfältigen künstlerischen Aktivitäten des Devětsil» (Rostislav Švácha) betrachtet werden.

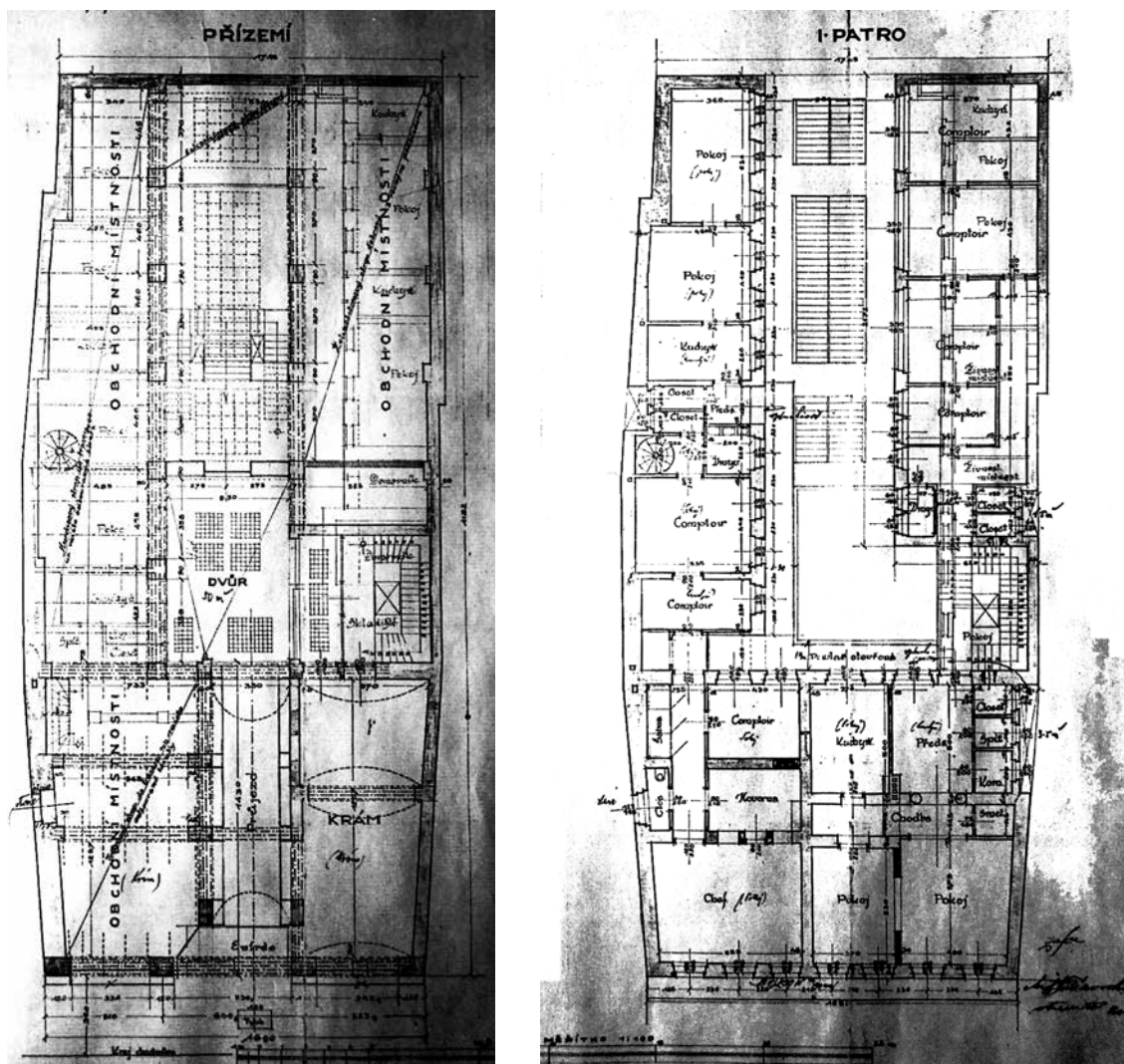
Letztlich ist das Olympic-Projekt ein klares Statement gegen die damals von Karel Teige lancierte Propagierung einer Verwissenschaftlichung der Architektur. Krejcar wandte sich zusammen mit zahlreichen anderen Berufskollegen gegen diese Verengung der Disziplin und plädierte für einen baukünstlerisch bestimmten Funktionalismus jenseits von bloßer Zweckerfüllung.

Baugeschichte

Mit dem Projekt für das Olympic in der Spálená **[WV 16]** begann Krejcar im Herbst 1923, zu einer Zeit, da er noch im Atelier von Josef Gočár arbeitete.⁴ Die Datierung 1923 verwendete dann auch Karel Teige inkorrekterweise für die 1926–1928 realisierte Version des Projekts **[WV 24]**, um wohl Krejcars führende Rolle innerhalb der damaligen Prager Architekturszene noch eindringlicher zu unterstreichen.⁵

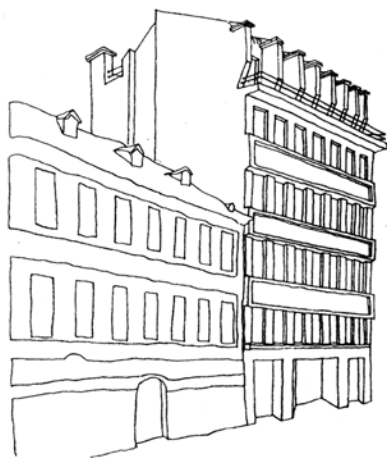
Das erste Projekt 1923–1924

Krejcars Auftraggeberin war Marie Rohlíková, die damals in dem 1912–1913 von Josef Gočár errichteten kubistischen Doppelwohnhaus in der Tychonova in Prag-Hradčany wohnte. Da sich Gočár stets um die berufliche Karriere seiner Mitarbeiter und Studenten kümmerte, könnte es durchaus gewesen sein, der Marie Rohlíková dem jungen Architekten vermittelte. Zu beachten ist in diesem Zusammenhang freilich auch, dass Krej-



5.03, 04 – Jaromír Krejcar, Büro- und Geschäftshaus Olympie, Prag 1-Nové Město, Spálená 75/16, 1923–1928. Erstes Projekt, 1923–1924 [WV 16]. Grundrisse Erdgeschoss und 1. Obergeschoss, Oktober 1923.

| Stavební archiv, Úřad městské části Praha 1, čp. 75



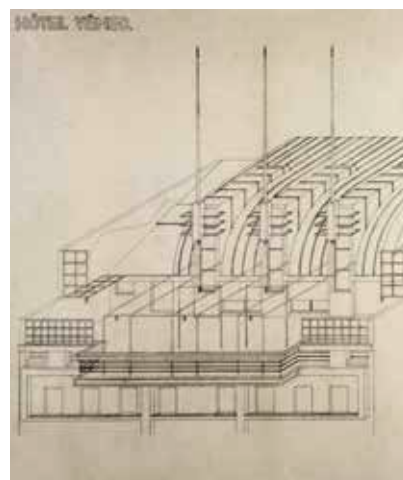
5.05 – Jaromír Krejcar, Büro- und Geschäftshaus Olympie, Prag 1-Nové Město, Spálená 75/16, 1923–1928. Erstes Projekt, 1923–1924 [WV 16]. Hypothetische Fassadenrekonstruktion.

| Zeichnung: Rostislav Švácha



5.06 – Josef Gočár, Architekturschule der AVU, Praha 7-Bubeneč, U akademie 172/2, 1923–1924. Grundlage für den realisierten Bau ist ein 1919–1920 ausgearbeitetes Projekt von Jan Kotěra.

| Foto: Klaus Spechtenhauser



5.07 – Jiří Kroha, Umbau des Hotels Věnek, Hradec Králové, 1925–1927. Neugestaltung des Dachs. Perspektive, 1925.

| MMB

car zu jener Zeit gerade gegenüber des geplanten Gebäudes, in der Spálená 33 (heute 35) wohnte, in einem Haus, in dem seine Mutter seit etwa 1920 ein kleines Süßwarengeschäft betrieb.

Die Pläne der Bauherrin gingen vorerst dahin, das auf der schmalen aber umso tieferen Parzelle stehende dreigeschossige klassizistische Gebäude mit zwei Hofflügeln zu erweitern. Nur der rechte Hofflügel sollte abgerissen und durch einen fünfgeschossigen Neubau ersetzt werden, während für das Hauptgebäude eine Aufstockung um drei Geschosse und eine Attika geplant war. Auch der linke Hofflügel sollte um ein Geschoss erhöht werden – das einzige, was von diesem ersten Projekt für das Olympic 1924 auch ausgeführt wurde.

Wie genau das Gebäude nach den ersten Umbauplänen von Krejcar hätte aussehen sollen, ist nicht präzise belegbar. Das erhaltene Plankonvolut umfasst lediglich acht, mit 19. Oktober 1923 datierte Grundrisse; Ansichten, Perspektiven oder Schnitte des Gebäudes fehlen [► Abb. 5.03, 04].⁶ Aus den Grundrissen und unter Berücksichtigung zeitgleicher Projekte Krejcars lassen sich jedoch einige Schlüsse ziehen. Überzeugend hat dies Rostislav Švácha getan und seine Rekonstruktion der Fassade dürfte der ursprünglich intendierten Gestaltung wohl ziemlich nahe kommen [► Abb. 5.05]. Nach dem Umbau sollte das Hauptgebäude sechs Geschosse umfassen. Das Erdgeschoss war gegen die Straße mit drei laubenartigen Öffnungen ausgebildet; die seitlichen nahmen Geschäftsauslagen auf, die mittlere, polygonal ausgeführte bildete den Haupteingang. Die mit tiefen Laibungen in die Fassade eingeschnittenen hochrechteckigen Fenster der aufgestockten Geschosse waren relativ schmal und in sieben Achsen angeordnet; sowohl Form als auch Anordnung wurden offensichtlich von den Fenstern im ersten und zweiten Geschoss des bestehenden klassizistischen Baus übernommen. Oberhalb des vierten Obergeschosses kragte eine Dachterrasse vor und sollte einen großzügigen Außenraum für die Wohnung im zurückgenommenen fünften Obergeschoss bieten. Genau die Formgebung dieses fünften Obergeschosses und die Gestaltung des Übergangs zum Dach sind von besonderem Interesse: Bei einer fantasievollen Interpretation der erhaltenen Grundrisse drängt sich eine Analogie zum oberen Gebäudeabschluss der von Jan Kotěra begonnenen und 1923–1924 von Josef Gočár fertiggestellten Architekturschule der AVU auf [► Abb. 5.06]. Also genau zeitgleich mit den Planungen für das Olympic durch Krejcar, der zu diesem Zeitpunkt noch in Gočárs Atelier angestellt war. Vor solch einem Hintergrund könnten auch die gerundeten Fenster über den Ateliers an der Nordfassade der Architekturschule einen Widerhall im Olympic gefunden haben: Möglicherweise plante Krejcar hier, die Fassadenwand des fünften Obergeschosses mittels gegen

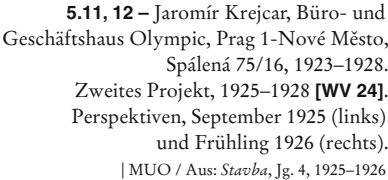
oben abgerundeter und mit Glas oder Glasbacksteinen ausgefachter bogenförmiger Wangen visuell mit dem Dach zu verbinden. Der obere Abschluss des Olympic hätte dann eine «spezifisch maschinistische Anmutung» (Rostislav Švácha) erhalten, vergleichbar etwa mit der Gestaltung der Dachpartie bei dem wenig später von Jiří Kroha projektierten Hotel Věnc in Mladá Boleslav (1926–1927) [► Abb. 5.07].

Wie die Grundrisse erkennen lassen, wollte Krejcar auch die Fassade des aufgestockten linken Hofflügels analog zur Straßenfassade gestalten. In der endgültigen Version des 1924 ausgeführten Umbaus vereinfachte er die Gestaltung jedoch wesentlich. Eine 1926–1927 von Jaroslav Starec aufgenommene Fotografie zeigt den umgebauten und aufgestockten linken Hofflügel, der im Rahmen der «Rekonstruktion» des Gebäudes im Sommer 1995 völlig unüberlegt abgerissen wurde [► Abb. 5.08]. Er war in jener moderat-modernen Formensprache gehalten, wie wir sie bereits bei anderen Projekten Krejcars kennengelernt haben: dem zusammen mit Kamil Roškot projektierten Mietshaus der Elektrizitätswerke der Stadt Prag, Prag 3-Žižkov, 1923–1924 [WV 17] oder den Wettbewerbsprojekten für das Masaryk-Studentenwohnheim, Prag 6-Dejvice, 1923 [WV 15] und das Verwaltungsgebäude der Arbeiterunfallversicherung, Prag 7-Holešovice, 1924 [WV 20]. Berücksichtigen wir diese zeitgleichen Arbeiten, so kann auch bei der Gestaltung der Straßenfassade des Olympic davon ausgegangen werden, dass Krejcar



5.08 – Jaromír Krejcar, Büro- und Geschäftshaus Olympic, Prag 1-Nové Město, Spálená 75/16, 1923–1928. Erstes Projekt, 1923–1924 [WV 16]. 1924 aufgestockter und umgebauter linker Hofflügel.

| Foto: Jaroslav Starec



5.11, 12 – Jaromír Krejcar, Büro- und Geschäftshaus Olympic, Prag 1-Nové Město, Spálená 75/16, 1923–1928.
Zweites Projekt, 1925–1928 [WV 24].
Perspektiven, September 1925 (links) und Frühling 1926 (rechts).
| MUO / Aus: *Stavba*, Jg. 4, 1925–1926

die Fenster mittels Gesimsen optisch verbinden oder gar die horizontalen Zwischenräume zwischen ihnen mit monumentalisierenden gerahmten Feldern ausfüllen wollte. Ebenfalls denkbar wäre eine polychrome Fassung, die die intendierte Plastizität der Fassade mittels klarer horizontaler und vertikaler Elemente noch zusätzlich akzentuiert hätte.

Für die Grundrisse des Hauptgebäudes ab dem dritten Obergeschoss wählte Krejcar eine Lösung mit Mittelgang; wie auch später bei seinem siegreichen Wettbewerbsprojekt für das Vereinshaus der Privatbeamtenvereinigung in den Prager Weinbergen von 1927 [WV 35]. Was bei der sachlichen, ansonsten jedoch wenig spektakulären Grundrisslösung ins Auge sticht, ist der Übergang vom Vorraum in das großzügige Wohnzimmer. Zwei Säulen flankieren hier den Durchgang – ein neoklassizistisches Motiv, das Krejcar vom bestehenden Gebäude übernahm und in allen Geschossen verwendete.

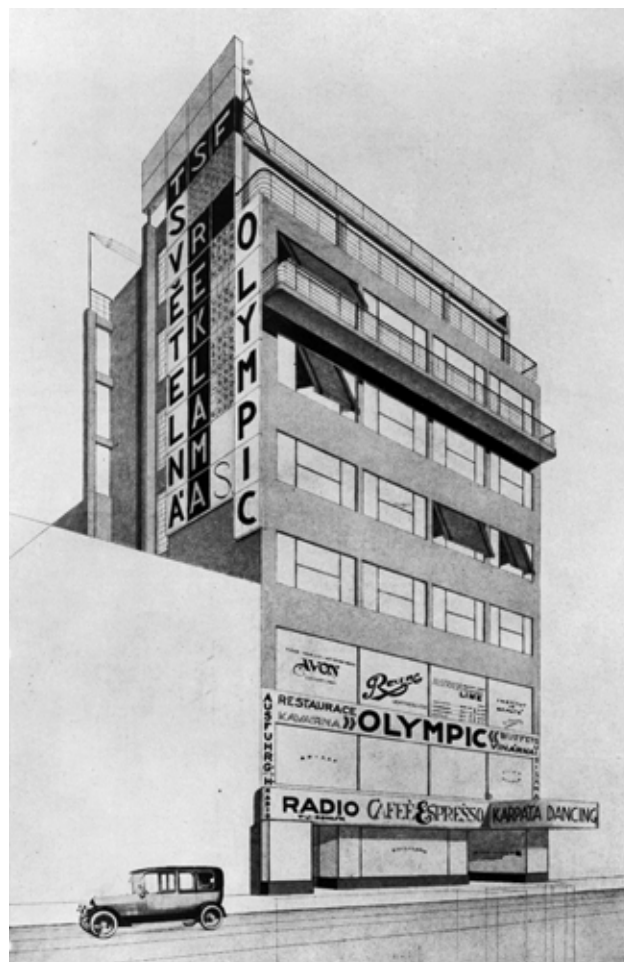
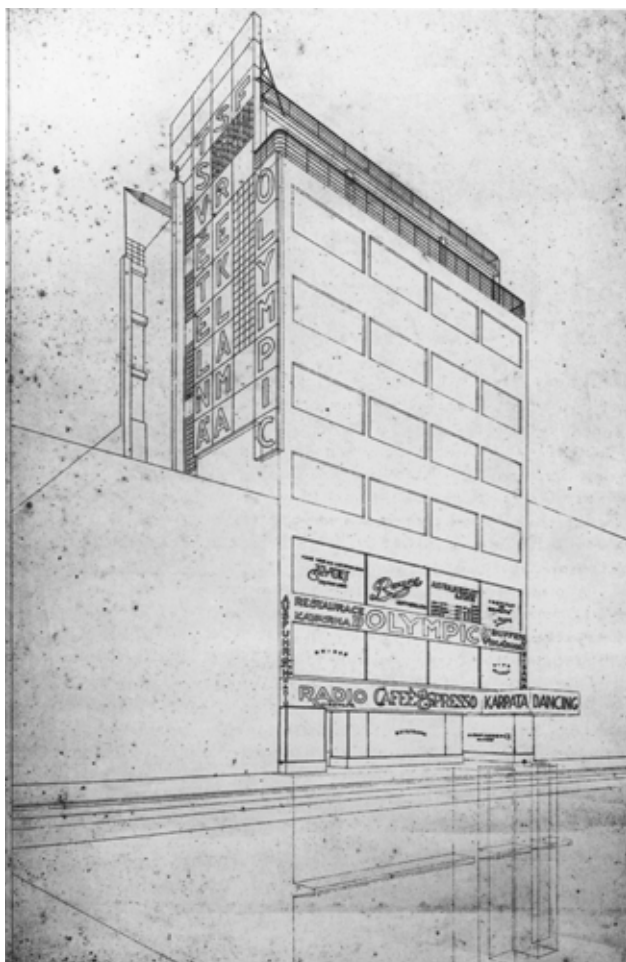
Bereits bei diesem ersten Projekt ist die Grundrisslösung des später realisierten Baus im Wesentlichen festgelegt: die Anlage in U-Form, die Platzierung des dreiläufigen Treppenhauses (als Relikt des ursprünglichen klassizistischen Grundrisses), das Vorhaben, den Innen-

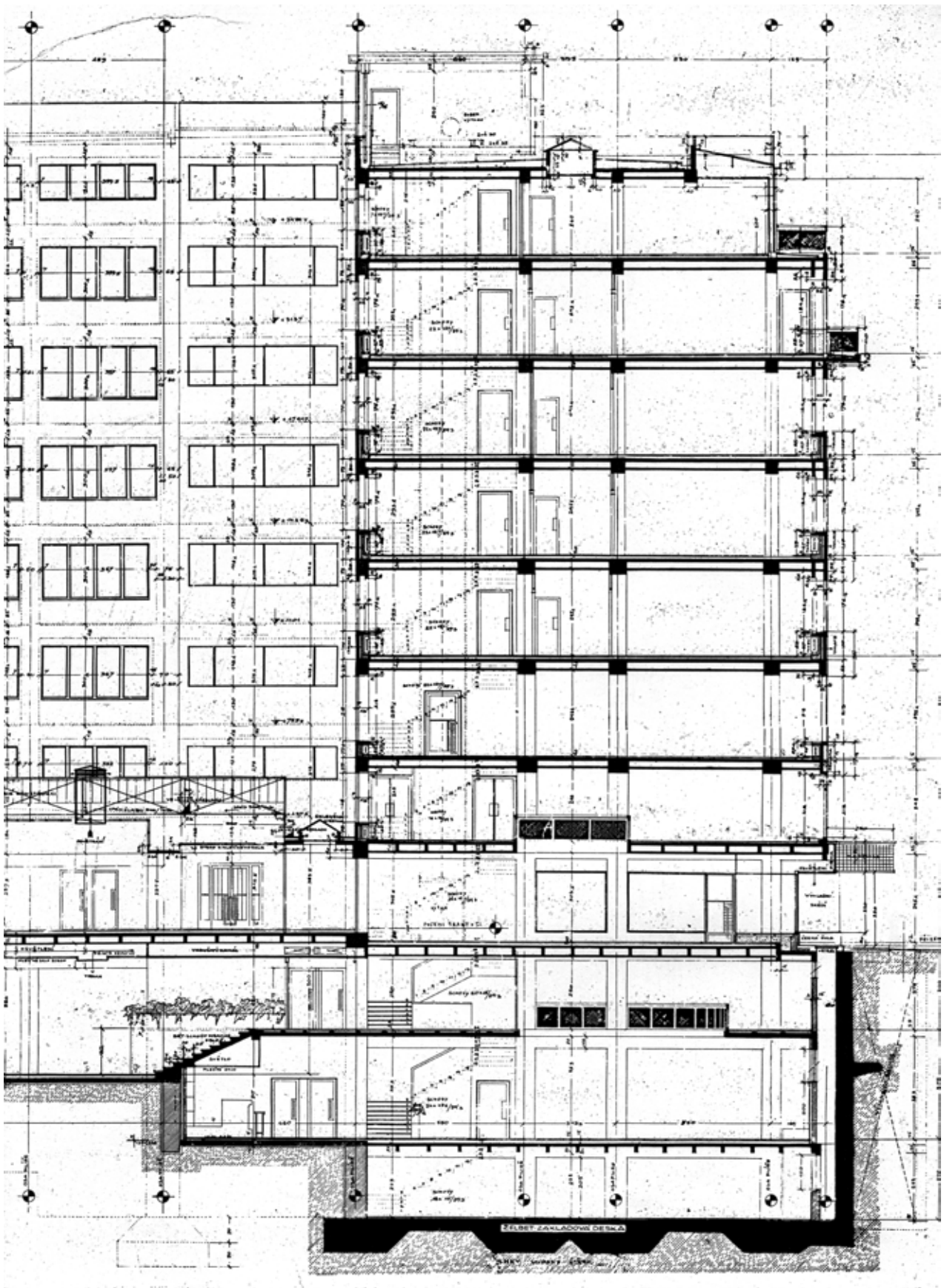
hof mit einem Glasdach zu überdecken und das Dreizonnenschema mit Mittelgang im Hauptgebäude.

Das zweite Projekt 1925–1926

Eine neue Version für das Olympic zeichnete Krejcar im Januar 1925 [WV 24]. Grund dafür war möglicherweise die damals geplante und 1927–1928 auch ausgeführte Aufstockung des benachbarten Jugendstilgebäudes, was wohl auch Marie Rohlíková dazu bewog, ihre Parzelle besser auszunützen. Das neue Projekt von Krejcar zeugt dann auch von den Bestrebungen, mehr Nutzfläche zu gewinnen: Unter der Erde kam ein weiteres Souterrain-Geschoss dazu, der Straßen- und rechte Hofflügel wurde um ein, gegen Ende 1925 sogar um zwei Geschosse erhöht. Im Weiteren ersetzte Krejcar das Schrägdach des Hauptgebäudes durch ein Flachdach. Die wesentliche Änderung gegenüber dem ersten Projekt bestand allerdings darin, dass dieses Hauptgebäude nun als vollständiger Neubau geplant wurde, und zwar in einer zeitgemäßen Eisenbetonskelettkonstruktion.

Auch zu dieser Planungsphase fehlt ein komplettes Plankonvolut. Erhalten sind mit Januar 1925 datierte Grundrisse von Keller- und Untergeschoss sowie ein





5.13 – Jaromír Krejcar, Büro- und Geschäftshaus Olympic, Prag 1-Nové Město, Spálená 75/16, 1923–1928. Zweites Projekt, 1925–1928 [WV 24]. Schnitt, Dezember 1925.

| MUO

Schnitt.⁷ Der Untergeschoss-Grundriss ist auch in Teiges Krejcar-Monografie publiziert, ebenso wie der Grundriss des Erdgeschosses, dessen Originalzeichnung fehlt.⁸ Fassadenaufrisse oder gar eine Perspektive sind nicht erhalten. Trotzdem kann davon ausgegangen werden, dass die Gestaltung des Hauptgebäudes bereits ziemliche Ähnlichkeit mit der endgültigen Version gehabt haben dürfte [**Abb. 5.09, 10**].

Mit einigen Ambitionen verbunden war auch die Nutzung der Untergeschosse des Olympic. Unterhalb des Hauptgebäudes plante Krejcar eine Bar, die von unten durch Flächen aus Glasbackstein beleuchtet werden sollte. Im hinteren Teil des Untergeschosses war ein Tanzrestaurant mit einer Galerie auf der Höhe des Erdgeschosses vorgesehen; direktes Tageslicht erhielt es über ein verglastes, zwischen den beiden Hofflügeln angebrachtes Dach. Das Tanzparkett inmitten des Restaurants war als runde, drehbare Fläche ausgebildet und sollte auch Theateraufführungen ermöglichen. Durchaus denkbar wäre, dass Krejcar bei dieser Einrichtung die aktuellen Avantgarde-Konzepte für ein neues Theater eines Aleksandr Tairov, Friedrich Kiesler, Walter Gropius oder Erwin Piscator vor Augen hatte. Auf jeden Fall aber antizipierte er die heimischen Totaltheater-Projekte der Devětsil-Mitglieder Zdeněk Pešánek und Josef Chochol von 1926–1927 und nahm die Idee wieder auf, als er im Untergeschoss des Vereinshauses der Privatbeamtenvereinigung eine Art totales Kino unterbringen wollte.

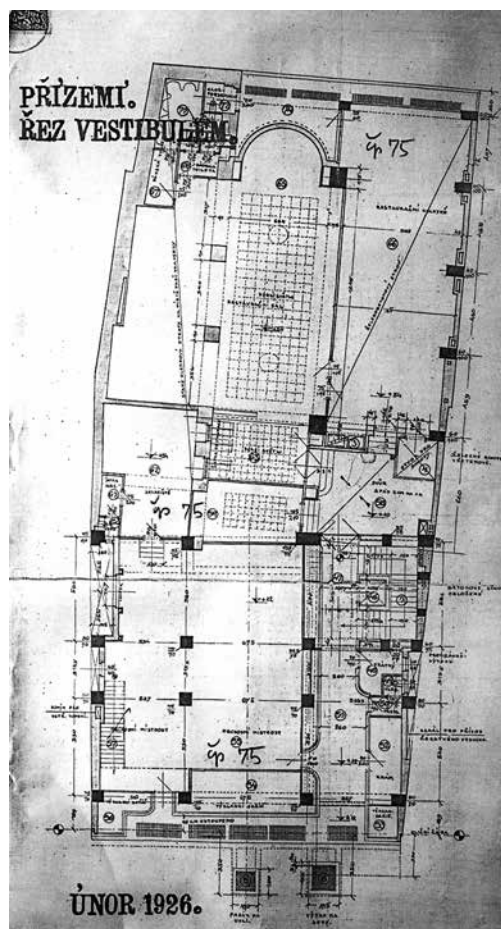
Als Bohumil Steigenhöfer im September 1925 in Krejcars Büro zu arbeiten begann, gehörte es zu seinen ersten Aufgaben, eine neue Perspektive des Olympic zu zeichnen.⁹ Wie diese Zeichnung zeigt – zu diesem Zeitpunkt noch nicht koloriert und ohne das charakteristische Automobil im Vordergrund –, ist das Hauptgebäude um ein weiteres Geschoss erhöht worden [**Abb. 5.11**]. Weggefallen ist demgegenüber der später von Krejcar wieder ergänzte, über die ganze Fassadenbreite durchlaufende Balkon vor dem 6. Obergeschoss. Den annähernd definitiven Zustand des Olympic zeigt die signierte, mit Dezember 1925 datierte Blaupause mit dem Schnitt des Gebäudes.¹⁰ [**Abb. 5.13**] Die bekannte, in verschiedenen Grautönen kolorierte Perspektive des Olympic, welche diesen Planungsstand zeigt, dürfte zu Beginn oder im Frühling 1926 entstanden sein [**Abb. 5.12**]. Das Original der nach Erinnerungen Steigenhöfers von Krejcars selbst kolorierten Zeichnung ist nicht mehr erhalten. Krejcar publizierte die suggestive Fassadenzeichnung zum ersten Mal am 1. Mai 1926 in der Bilderbeilage der *Prager Presse*, wenig später im Juni-Heft von *Stavba*.¹¹ Hier sind auch mehrere Grundrisse und Schnitte publiziert, wobei gegenüber den Versionen vom Oktober 1923 und Januar 1925 der Wechsel der typografischen Ausgestaltung auffällt: Die bisher

verwendete Grotesk-Schrift ist nunmehr durch eine Serifen-Antiqua ersetzt worden, ähnlich wie sie Le Corbusier zur Nummerierung seiner Pläne verwendete. Der Schnitt vom Dezember 1925 lässt zudem gut die Gestaltung des rechten Hofflügels erkennen. Auch er wurde um ein weiteres Geschoss erhöht, wobei die beiden obersten Geschosse im hinteren Hofbereich ähnlich wie der obere Bereich des Hauptgebäudes kaskadenartig abgestuft sind. Eine Loggia akzentuiert diese Lösung noch zusätzlich. Das nach wie vor zwischen den beiden Hofflügeln situierte und mit einer verglasten Eisenkonstruktion gedeckte Restaurant hat nun einen halbrunden Abschluss erhalten, wohl als Orchesterbühne gedacht. Die drehbare Rundbühne im Untergeschoss ist auf den Planunterlagen vom Dezember 1925 demgegenüber weggefallen.

Planänderungen und Bau des Olympic 1926–1928

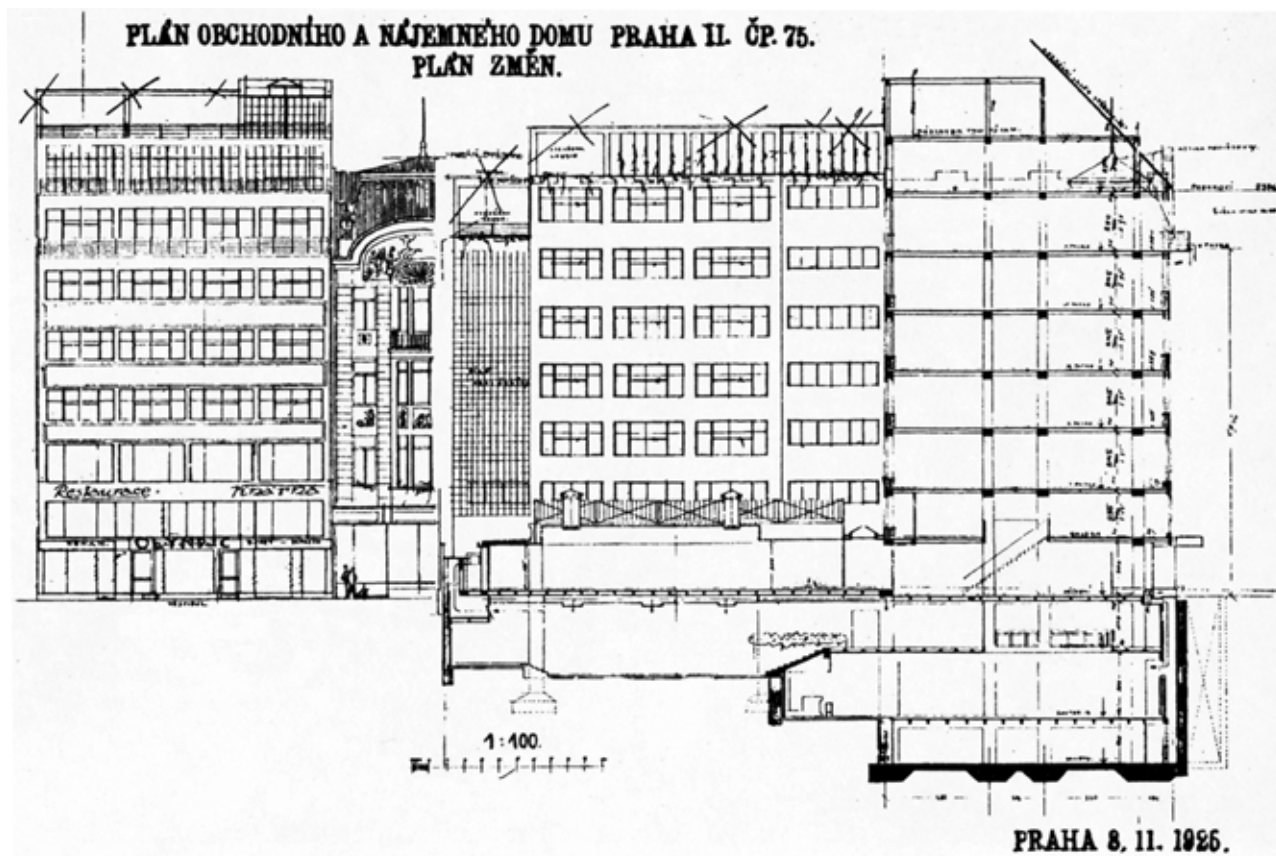
Die erhaltenen Pläne vom Februar 1926 zeigen keine wesentlichen Veränderungen. Sie wurden am 24. März der Baubehörde vorgelegt, vorerst abgelehnt und am 21. Mai schließlich zur Ausführung bewilligt – allerdings verbunden mit mehreren Änderungen und Anpassungen. So sollte das Äußere des Gebäudes möglichst an das Erscheinungsbild der Spálená angepasst werden. Gefordert wurde etwa das Weglassen des auskragenden Balkons vor dem 5. Obergeschoss (worauf Krejcar nicht einging). Im Weiteren musste der rechte Hofflügel um ein Geschoss verringert werden. Auf dem erhaltenen Schnitt vom 8. November 1926 hat es dann auch nur mehr sechs anstelle der ursprünglichen sieben Geschosse [**Abb. 5.14, 15**]. Letztlich scheint es damals offenbar eine Strategie gewesen zu sein, die dekorlosen Fassaden der ersten «modernen» Bauten mit Ornamenten zu überziehen, um dem Wunsch der konservativen Baubehörden nach «irgendwelchen Säckelchen im alten Stil» (Jaromír Krejcar) zu entsprechen – ein Umstand, den Krejcar auch gegenüber Vladimir Majakovskij bei dessen Besuch in Prag 1927 erwähnte.¹² Bei der Ausführung wurden diese dekorativen Elemente dann freilich weggelassen. Nur so ist es zu erklären, dass auf dem Schnitt und der Ansicht vom November 1926 eigenartige, dekorativ-plastische Rahmen zwischen den Fenstern eingezeichnet sind. Vor dem gleichen Hintergrund ist auch der Ersatz der ursprünglich vorgesehenen, feingliedrigen Fensterrahmen und -flügel aus Metall durch robustere aus Holz zu sehen, die zudem eine eher traditionelle Einteilung und Sprossung aufweisen.

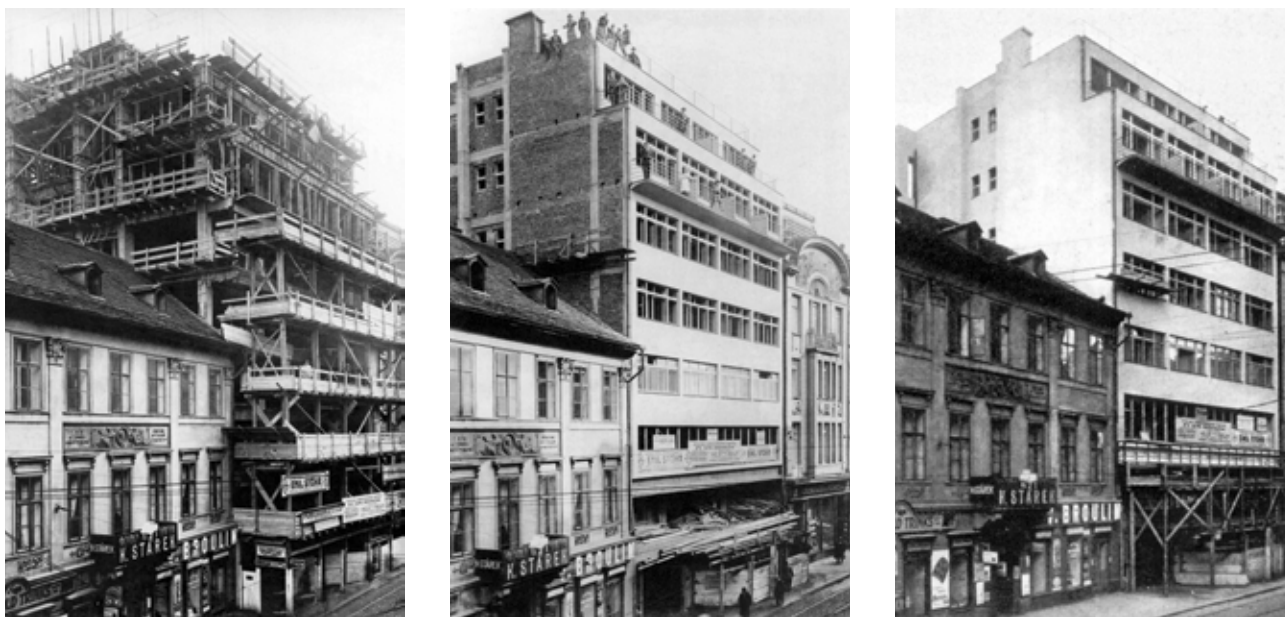
Für eine Verzögerung des Baubeginns sorgte der Wechsel der Baufirma (nunmehr Baumeister Tomáš Keclík). Mit den Bauarbeiten wurde wohl im Sommer 1926 begonnen. Im Weiteren ersuchte die Bauherrin die Behörden, auf dem Hauptgebäude neben dem Lifthäuschen und auf dem rechten Hofflügel eine gedeckte Loggia errichten zu dürfen (womit das verlorengegan-



5.14, 15 – Jaromír Krejcar, Büro- und Geschäftshaus Olympic, Prag 1-Nové Město, Spálená 75/16, 1923–1928. Zweites Projekt, 1925–1928 [WV 24]. Grundriss Erdgeschoss, Februar 1926; Straßenfassade und Schnitt, 8. November 1926.

| MUO / Stavební archiv, Úřad městské části Praha 1, čp. 75





5.16–18 – Das Olympic im Bau, 1926–1927.

| Foto: Jaroslav Starec, Privatsammlung (links, Mitte) / Úřad městské části Praha 1, čp. 75 (rechts)

gene 7. Geschoss des rechten Hofflügels kompensiert werden sollte). Ohne auf eine Antwort der Baubehörden zu warten, ließ Rohlíková diese Loggien bauen – die nach dem selbstverständlich negativen Bericht der Behörden wieder abgebrochen werden mussten [**Abb. 5.16–18**].

Erhebliche Änderungen erfuhren auch die Untergeschosse. Nach verschiedenen Eingaben bewilligten die Behörden im März 1927 die Ausnützung der Untergeschosse auf der Fläche des Straßen-, linken Hofflügels und des Innenhofs. Marie Rohlíková entschloss sich daraufhin, im hinteren Bereich der Untergeschosse ein Kino für 500 Personen einzurichten – in der damaligen Zeit eine äußerst lukrative Einnahmequelle. Das Kino wurde tatsächlich realisiert, im Untergeschossbereich gegen die Straße wurden ein Imbissrestaurant, ein Dancing und eine Bar eingerichtet. Gemäß zuverlässiger Aussagen von Krejcars ehemaligem Mitarbeiter Antonín Tenzer (1908–2002) wurden diese Etablissements im Olympic zu einem der bevorzugten nächtlichen Treffpunkte der Prager Architektenszene der 1920er und 30er Jahre. Auch im Erd- und Mezzaningeschoss mieteten sich ein Restaurant und ein Espresso-Buffer ein. Im 2., 3. und 6. Obergeschoss und wahrscheinlich auch im rechten Hofflügel entstanden Büros, in den übrigen Geschossen Wohnungen. Ein Teil des 6. Obergeschosses wurde an die Tanz- und Gymnastikschule von Běla Friedländerová vermietet.

Bei der Innenausstattung von Kino und Bar wurde Jaromír Krejcar nicht berücksichtigt. Gemäß den Erinnerungen von Krejcars Berufskollege Jan E. Koula wurde dafür der Berliner Architekt Paul Sydow erkoren. Dieser zeichnete in Prag noch für andere Innenraumgestaltungen

verantwortlich, jeweils im Stil eines schwülstigen Art Déco. Durch Sydow blieben die Räumlichkeiten von Kino und Bar sowohl gestalterisch als auch von der Benutzbarkeit her unter jedem Niveau, zudem mischte er sich auch bei der von Krejcar vorgeschlagenen Gestaltung der Reklameaufschriften und anderer Fassadendetails ein. Wieso gerade Sydow ausgewählt wurde, ist heute nicht mehr nachvollziehbar; offenbar waren es ökonomische Gründe, die seine Wahl unterstützten.

Umbau des linken Hofflügels

Eine grundlegende Veränderung erfuhr letztlich der linke Hofflügel. Er bestand aus einem zweigeschossigen Bauteil des ursprünglichen klassizistischen Gebäudes, das Krejcar 1923–1924 im Rahmen seines ersten Olympic-Projekts um ein Attikageschoss aufgestockt hatte. Wie aus den Grundrissen hervorgeht, hatte Krejcar bereits damals auch einen Umbau der beiden ursprünglichen Geschosse projektiert. Zu diesem kam es 1927; am 4. März lag die Baubewilligung vor.

Offenbar waren sich alle einig, das erst kürzlich fertiggestellte Attikageschoss zu erhalten. So errichtete die Baufirma Keclík eine Stützkonstruktion für Krejcars Aufstockung von 1924, woraufhin das gesamte klassizistische Mauerwerk darunter abgebrochen wurde. Eine Fotografie in Teiges Krejcar-Monografie dokumentiert diese bautechnische Meisterleistung [**Abb. 5.19**]. Die Hoffassade des Neubaus erhielt zwei Reihen mit annähernd quadratischen, eng beieinanderliegenden Fenstern; so wie dies Krejcar beim ersten Projekt für das Haus Vladislav Vančura von 1924 [**WV 19**] vorgesehen hatte.

Fertigstellung und Bezug 1927–1928

Erst am 7. Januar 1929 erhielt Marie Rohlíková die Entscheidung der Baubehörde, das das Olympic rückwirkend per 23. Dezember 1927 zur Nutzung freigegeben war. Tatsächlich kann davon ausgegangen werden, dass das Olympic – mit Ausnahme der wieder abzubrechenden Loggien – von der baulichen Seite her bereits im Dezember 1927 fertiggestellt war. Dafür spricht, dass Herr Rohlík Anfang 1928 Paul Sydow mit der Ausarbeitung einiger Interieurs beauftragte und eine andere Baufirma mit dem Abbruch der Loggien betraut wurde. Zu beachten sind zudem zwei Fotografien, die in der ersten Hälfte des Jahres 1928 publiziert wurden. Die frühere von ihnen – möglicherweise im Februar/März entstanden – dokumentiert die Einrichtung der Geschäfte in Erdgeschoss und Attika; auch Geschäftsschilder und Reklameaufschriften sind bereits zum Teil appliziert.¹³ Etwas später entstand das Foto, das in der Mai/Juni-Nummer von *Stavitel* veröffentlicht wurde.¹⁴ Zu diesem Zeitpunkt



5.19 – Umbau des linken Hofflügels des Olympic, 1927. Das im Rahmen des ersten Projekts von Krejcar errichtete Attikageschoss wurde erhalten und mit einer Stützkonstruktion temporär unterfangen. Die darunterliegenden Geschosse wurden abgerissen und neu errichtet. Die Bildunterschrift in Teiges Krejcar-Monografie von 1933 lautet (orig. Dt.): «Links auf der Photographie ist zu sehen, dass das ganze 3. Stockwerk des adaptierten alten Flügels bloss auf dem Gerüst ruht – während gleichzeitig die unteren Etagen abgebrochen wurden.»

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933

war das Espresso-Buffet im rechten Teil des Erdgeschoss bereits eröffnet, ebenso das Kleiderwarengeschäft auf der anderen Seite des Eingangs. In den Obergeschossen hatte sich zudem der Nachrichtendienst Crediton eingemietet. Aus erhaltenen Dokumenten geht im Weiteren hervor, dass bereits am 12. Januar 1928 die Gesellschaft Ocean-Film das oberste Geschoss des linken Hofflügels bezogen hatte [**Abb. 5.01, 20–22**].

Das Olympic war eines der ersten modernen Geschäftshäuser im Prager Stadtzentrum. Zeitgleich errichtet wurden Ludvík Kyselas Geschäftshaus Lindt am Wenzelsplatz (1925–1927), der Prager Messepalast von Oldřich Tyl und Josef Fuchs (1924–1928) und Oldřich Tyls Pension YWCA (1926–1929). Rostislav Švácha hat in Bezug auf alle diese Bauten darauf hingewiesen, dass sie sich zwar von den späteren Produkten des Neuen Bauens nicht grundsätzlich unterscheiden, ihnen jedoch etwas Spezielles innewohnt. So entsprechen die Details noch nicht den späteren Standards, die Proportionen wirken noch etwas unausgereift; kurzum, das Neue und Experimentelle ist noch greifbar. Gerade in Bezug auf Krejcars Olympic dürfte dies besonders zutreffen. Der Reiz, der von einer gewissen Heterogenität ausgeht, gründet wohl in erster Linie in der variantenreiche Planungs- und Baugeschichte des Olympic. In der Zeit von 1923 bis 1928 war es für Krejcar sozusagen eine Art Versuchslabor für verschiedene stilistische und konzeptionelle Herangehensweisen. So ist die Aufstockung des linken Hofflügels in einer moderat-modernen, dem Neuklassizismus eines Jan Kotěra entspringenden Formensprache gehalten, während das 1925–1926 ausgearbeitete Projekt die grundlegenden Merkmale des Neuen Bauens vor Augen führt. Quasi eine Mischung aus beiden Ansätzen ist der 1927 neu errichtete untere Teil des linken Hofflügels. Das Projekt Olympic war in diesem Sinn ein für das Atelier von Krejcar typischer *work in progress*. Fortan wurde ein Projekt geändert und überarbeitet, um zu einer gültigen Form zu gelangen, aber auch um neue Ideen und Vorschläge von Mitarbeitern zu überprüfen. Das Resultat dieses Prozesses ist letztlich in mehrfacher Weise deformiert worden: Zum ersten durch wohl oder übel vorgenommene Kompromisse aufgrund der Auflagen der Baubehörden. Zum zweiten durch den Beizug des «Architekten-Dekorateurs» Paul Sydow. Und letztlich gut 65 Jahre nach Vollendung des Baus durch die unsachgemäße Restaurierung des Gebäudes 1994–1996, zu deren unverzeihlichsten Eingriffen der Abbruch des linken Hofflügels gehört.

Das Olympic als Prototyp

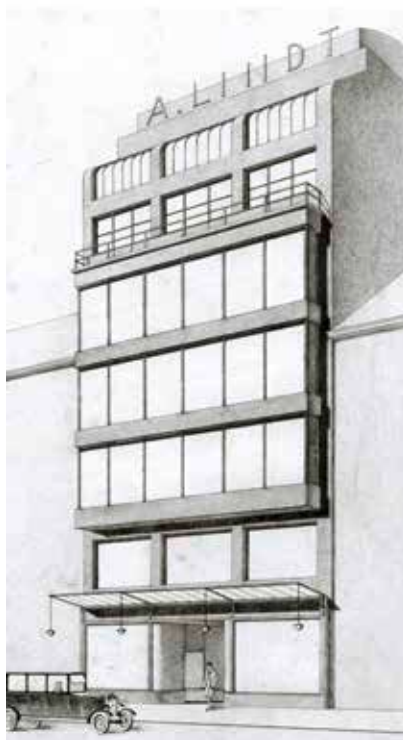
Karel Teiges Würdigung des Olympic gipfelt in der Feststellung, dass Krejcar mit dem Gebäude «eine Art Standard-Typ des Prager Hauses in einer Straße der Innen-



5.20, 21 – Das fertiggestellte Olympic.
Fotos Frühling 1928 (oben) und nach 1932 (rechts).
| Aus: *Stavitel*, Jg. 9, 1928 / Foto: Centropress, ÚDU AVČR

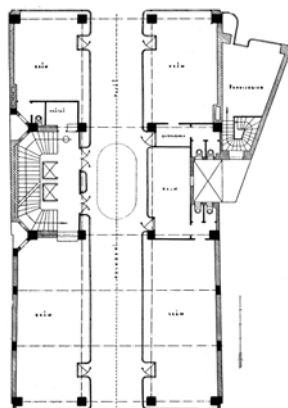


5.22 – Das Olympic im Jahr 2006.
| Foto: Klaus Spechtenhauser



5.23, 24 – Ludvík Kysela, Geschäftshaus Lindt, Prag 1-Nové Město, Václavské náměstí 773/4, 1925–1927. Entwurfszeichnung und Grundriss.

| NTM / Archiv des Autors

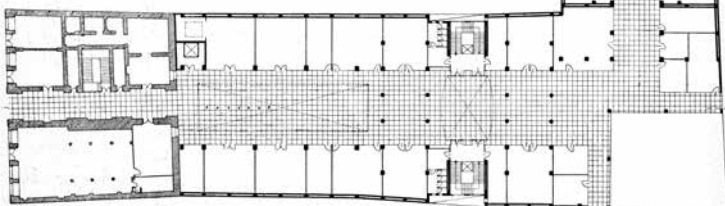


5.25 – Ludvík Kysela, Bauabteilung der Firma Bata, Schuhhaus Bata, Prag 1-Nové Město, Václavské náměstí 774/6, 1927–1929.

| Privatsammlung



5.28 – Oldřich Starý, Geschäftshaus für den Tschechoslowakischen Werkbund, Prag 1-Nové Město, Národní 38/36, 1934–1938.
| Aus: *Stavba*, Jg. 14, 1937–1938



5.26, 27 – Oldřich Tyl, Geschäftshaus mit Passage Černá růže [Zur Schwarzen Rose], Prag 1-Nové Město, Panská 894/4, 1929–1931. Ansicht; Grundriss.

| Aus: *Stavba*, Jg. 11, 1933



stadt» geschaffen hatte.¹⁵ Tatsächlich bildete der Bau in der Spálená den Auftakt zu einer Reihe von Geschäftshäusern des Neuen Bauens, die noch heute markante Akzente im Prager Stadtbild sind. Sie entstanden auf den schmalen und relativ tiefen Parzellen, wie sie die typische, mittelalterliche Bebauungsstruktur vorgab.

Sowohl die Gruppierung der Baukörper des Olympic um einen als Geschäftspassage genutzten Innenhof, als auch die gemischte Nutzung mit Geschäften in Erdgeschoss und Galerie, Büros in den Obergeschossen und Wohnungen in der Attika entwickelten sich zu den charakteristischen Merkmalen moderner Innenstadthäuser der folgenden Jahre. Während für die ersten, zeitgleich mit Krejcars Olympic oder wenig später entstehenden Bauten noch die Reduktion auf wenige oder einen einzigen Baukörper mit meist axial verlaufender Passage charakteristisch ist [► Abb. 5.23–25], so kam es ab Ende der 1920er Jahre zu komplexeren Lösungen mit mehreren, voneinander abgesetzten Bauvolumen und großzügigen Passagen. Meist sind solche Anlagen übereck angeordnet; sie schaffen zusätzliche Geschäftszonen und Verbindungswege in der Innenstadt [► Abb. 5.26–28]. Gerade vor dem Hintergrund der dichten Bebauung der Prager Innenstadt mussten diese Passagen in ihrer Raumatmosphäre als äußerst befreiend gewirkt haben.

Allerdings handelte es sich bei dem von Teige gelobten «Standard-Typ» freilich um keine Erfindung Krejcars. Vielmehr wurde hier einem seit dem 19. Jahrhundert in allen europäischen Städten verbreiteten Geschäftshaus typ eine neue, «moderne» Form gegeben. Auch in Prag finden sich zahlreiche Beispiele dieses Typs aus unterschiedlichen Stilepochen: vom Historismus über den Jugendstil und die frühe Moderne bis zum rondokubistischen Nationalstil.

Architektur und Poetismus

Die Stadt als Ort der Modernität

Seit jeher ist die Stadt ein Ort der Modernität und des Fortschritts. Hier pulsiert das kulturelle Leben, hier treffen Menschen unterschiedlicher Gattung aufeinander, hier verbinden sich vorerst gegenläufige Strömungen zu einer neuen Synthese. Städtische, großstädtische oder metropolitane Kultur verspricht Vielfalt, Offenheit, eine anregende Atmosphäre – gegenüber Rückständigkeit und Konservativismus in der Provinz.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden gerade die belebten Boulevards und Avenuen der modernen Großstadt zu einer Inspirationsquelle für Künstler und Literaten. Hier gab es ständig etwas zu sehen, spielten sich kleine und große Sensationen ab, konnten Anregungen für neue Projekte gefunden werden. Die Boulevards säumten aber auch neue, moderne Bauten und auf ihnen verkehrten immer mehr Straßenbahnen und Automobile.

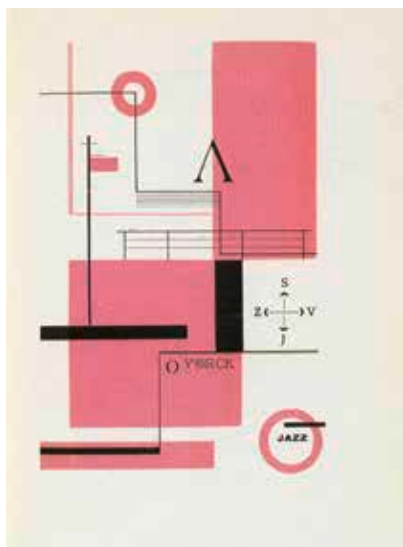
Die Vielgestaltigkeit der Sinneseindrücke stieg, das Tempo der Wahrnehmung wurde angepasst; bereits 1903 spricht der Soziologe Georg Simmel von einer «Steigerung des Nervenlebens, die aus dem raschen und ununterbrochenen Wechsel äußerer und innerer Eindrücke hervorgeht».¹⁶ Ideale Beobachtungstationen für das rauschende Leben auf der Straße waren Cafés und Bars, die oft zu den eigentlichen «intellektuellen Brutstätten einer neuen Kunst und eines neuen Lebens» (Rostislav Švácha) wurden. «Ohne Kaffeehaus würde in Paris niemals, auch nicht in Prag, eine neue künstlerische Richtung entstehen», hielt Karel Teige 1927 in seinem Feuilleton «Podobizna Paříže» [Pariser Ansichten] in der Illustrierten *Pestrý týden* fest.¹⁷

Zahlreich und einflussreich sind die Werke der Künstler, Architekten und Philosophen, die sich von den vielfältigen Erscheinungen und visuellen Reizen der städtischen Straßen und Boulevards inspirieren ließen. Das Spektrum reicht von Charles Baudelaires Prosa aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über Walter Benjamins epochales *Passagen-Werk* bis zu Jane Jacobs' *The Death and Life of Great American Cities* (1961), den Bauten und der Publikation *Learning from Las Vegas* (1972) von Robert Venturi und Denise Scott Brown oder Rem Koolhaas' *Delirious New York* (1978).

Ein erstrangiger Platz bei der fortwährenden Reflexion von städtischer Modernität gebührt mit Sicherheit dem Schaffen der europäischen Avantgarden der Zwischenkriegszeit; unter ihnen auch der tschechischen, die sich in der Devětsil-Gruppe zusammengeschlossen hatte.

Tschechische Originalität?

Der Entdeckung «aller Schönheiten dieser Welt» – wie Jaroslav Seifert später auch seine Memoiren betiteln sollte – widmeten sich im Devětsil Literaten und Maler, Bildhauer und Typografen, Theaterleute und Komponisten, Kunsttheoretiker und Architekten, kurzum Vertreter praktisch aller künstlerischer Sparten und Genres. Sie waren dabei von ähnlichen Vorstellungen, Interessen und Theorien geleitet, schufen ähnliche Werke und entwickelten eine ähnliche Ikonografie wie die Gestalter aus dem Umfeld des Bauhauses oder der De Stijl-Gruppe. Im Vergleich zu den anderen Avantgarde-Zentren in Europa lässt sich allerdings für die tschechischen Protagonisten der Avantgarde als charakteristisches Merkmal festhalten, dass die gleichen Themen, Vorstellungen und theoretischen Konzepte in möglichst allen künstlerischen und literarischen Genres behandelt wurden.¹⁸ Mit der fortlaufenden Intensivierung dieses «universalistischen Programms» stiegen auch Kommunizierbarkeit und Verständlichkeit der Kunstwerke des Devětsil-Kreises; ein spezifisches Motiv- und Verfahrens-Repertoire entwickelte sich zu einer Art «universellen Sprache», wie dies



5.29 – Auf dem Weg zu einer neuen, visuellen Poesie: Seite aus Konstantin Biebl, *S lodi jež dováží čaj a kávu* [Mit dem Schiff, das Tee und Kaffee bringt], 1928. Grafik: Karel Teige.
| Privatsammlung



5.30 – Jaroslav Seifert, *Na vlnách TSF* [Auf den Wellen von TSF], Praha: Václav Petr, 1925. Gestaltung des Umschlags, Grafik: Karel Teige.
| Privatsammlung



5.31 – Karel Teige, *Pozdrav z cesty* [Reisegruß], 1924. Bildgedicht.
| GHMP. Aus: Lahoda et al., *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938*, 1998



5.33 – Josef Šíma, *Café*, 1922.
| Aus: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924



5.32 – Jaroslav Seifert, *Samá láska* [Lauter Liebe], Praha: Večernice, 1923. Gestaltung des Umschlags, Grafik: Otakar Mrkvička.
| Privatsammlung

Karel Teige anhand der Literatur exemplifiziert: «Die neue dichterische Sprache ist eine Heraldik: Sprache der Zeichen. Sie arbeitet mit Standardausdrücken. (Z.B. Au Revoir! Bon vent, bonne mer! Adieu! grünes Licht, freier Weg, rotes Licht, gesperrter Weg.)»¹⁹ [**Abb. 5.29**] In diesem Sinn ist es für die Architektur des tschechischen Neuen Bauens – die sich von derjenigen in anderen europäischen Ländern in ihrer wesentlichen Ausrichtung nicht unterschied – bezeichnend, dass in ihr häufig Motive und «Accessoires» vorkommen, die aus anderen künstlerischen Genres übernommen sind. Dieser Umstand ist es, der zusammen mit den theoretischen Konzepten Karel Teiges innerhalb der «internationalen» Avantgarde wohl als explizit «tschechisch» bezeichnet werden könnte. Rostislav Švácha spricht von einer «spezifisch tschechischen Schattierung» oder gar von «Originalität»²⁰ – was für die damaligen Protagonisten der Avantgarde freilich völlig absurd tönen würde, bemühten sie sich doch stets darum, auf die internationale Basis ihrer Anliegen hinzuweisen.

«Magic City»

In der Frühphase des Devětsil hatte vorerst nichts daraufhingewiesen, dass gerade die moderne Großstadt zu einer der Hauptinspirationsquellen der tschechischen Avantgarde werden sollte. Die Architektur hatte mit den abstrakt-visionären Entwürfe von Josef Chochol oder Vít Obrtel sozusagen den absoluten Nullpunkt erreicht; die Literaten verschrieben sich der «proletarischen Poesie», die Künstler malten idyllische Landschaften und sentimentale Stillleben im Stil eines magischen Realismus. Die Stadt wurde eher als Bedrohung empfunden, als Ort, der den einfachen Menschen in sich aufsaugt oder gar als kapitalistischer Moloch, in dem die Arbeiter den sicheren Tod finden. Bezeichnenderweise heißt eine Gedichtsammlung Jaroslav Seiferts von 1921 *Město v slzách* [Stadt in Tränen].

Diese Ausrichtung des Devětsil-Kreises änderte sich im Verlauf des Jahres 1922. Nunmehr gewann die moderne, technische Zivilisation immer mehr an Bedeutung. Die Kehrtwende lässt sich bereits in Karel Teiges programmatischen Aufsatz «Nové umění proletářské» [Neue proletarische Kunst] vom Frühling 1922 beobachten.²¹ Zwar äußerte Teige hier noch Zweifel gegenüber dem großstädtischen «Zivilismus» und «Futurismus», letztlich aber bekannte er seine Hingezogenheit zu den fantastischen Romanen von Jules Verne, zu Cowboy-Filmen, Bildern exotischer Gegenden, zu Volksfesten, Jahrmärkten, Zirkusvorstellungen und sonntäglichen Fußballspielen. Er präsentierte seinen Künstlerfreunden aus dem Devětsil-Umfeld somit ein weites Spektrum «subkultureller» ikonografischer Verweise und Assoziationsfelder, eine Art «großstädtische Folklore» (Rostislav Švácha).

Und genau in dieser modernen Folklore, die sich auf den Straßen, Plätzen und Boulevards der Städte abspielte, erblickten nun die Devětsil-Künstler einen neuen Ausgangspunkt für ihre Kunst. Spätestens nach dem Erscheinen von *Život 2* zu Beginn des Jahres 1923 war der neue Kurs besiegelt; «das bunte elektrische Funkeln auf den Dächern der Häuser», «belebte Boulevards» und die «nächtlich illuminierten Großstadtstraßen» widerspiegeln die steigende Begeisterung für alle Erscheinungen der «Magic City». Und es war genau bei einem nächtlichen Spaziergang, da Karel Teige und der Dichter Vítězslav Nezval den Poetismus als neuen «modus vivendi» ins Leben riefen.

Neue Horizonte

Neben den belebten Straßen und Boulevards im Zentrum der Städte begann zudem von all jenen Orten eine besondere Faszination auszugehen, die in einem direkten Bezug zum Wasser standen: städtische Quaianlagen und Ufer, kleine und große Häfen mit ihren Dampfern, Segelschiffen, Kränen und Lagerhäusern. Gedichte in den Sammlungen *Samá láska* [Lauter Liebe] (1923) und *Na vlnách TSF* [Auf den Wellen von TSF] (1925) [**Abb. 5.30**] von Jaroslav Seifert tragen Titel wie «Marseille», «Hôtel Côte d'Azur», «Meer», «Hafen», «Schiffsabfahrt» oder «Der Seemann». Die Grenzen wurden zunehmend gesprengt, die Begeisterung für alles Ferne und Exotische stieg. Die französischen Sommerfrischen an der Atlantikküste, Cannes, Nizza und Marseille am Mittelmeer, weit entlegene Inseln in der Südsee oder atemberaubende Palmenstrände bildeten den atmosphärischen Hintergrund, der mit den Bildgedichten der Poetisten evoziert werden sollte [**Abb. 5.31**]. *Sever-jih-východ-západ* [Norden-Süden-Osten-Westen] heißt ein 1923 erschienenes Buch von Karel Schulz, Karel Teige verbrachte seine Ferien an der französischen Riviera, der Maler Josef Šíma war bereits 1921 nach Paris übersiedelt, der Dichter Konstantin Biebl bereiste Ceylon und Java. Seine Eindrücke formte er in Gedichte, die 1928 in dem von Karel Teige gestalteten Büchlein *S lodí jež dováží čaj a kávu* [Mit dem Schiff, das Tee und Kaffee bringt] erschienen. «Die verträumten Sehnsüchte des tschechischen Poetismus verschoben Prag in eine andere geografische Zone und öffneten es wie einen großen internationalen Hafen allen kulturellen Strömungen und allen neuen Gedanken» schreibt Josef Kroutvor in seiner Essaysammlung²² und geht dabei vom Umschlag des Gedichtbändchens *Samá láska* [Lauter Liebe] (1923) von Jaroslav Seifert aus [**Abb. 5.32**]. Die Collage scheint das neue Lebensgefühl des Poetismus besonders gut auf den Punkt zu bringen. Der Maler und Grafiker Otakar Mrkvíčka verwandelt darauf den Prager Wenzelsplatz in einen Marktplatz der Sensationen, montiert Chicagoer Wolkenkratzer neben



5.34 – J.J.P. Oud, Café De Unie, Rotterdam, 1922–1923. Entwurfszeichnung.
| Aus: *L'Architecture vivante*, Herbst 1925



5.35 – Herbert Bayer, Entwurf für einen Zeitungskiosk, 1924.
| BHA



5.36 – Aleksandr und Viktor Vesnin, Projekt für die Filiale der Leningrader Pravda, Moskau, 1924.
| Aus: Kroha; Hřůza, *Sovětská architektonická avantgarda*, 1973



5.37 – Josef Havlíček, Jaroslav Polívka, Geschäfts-, Büro- und Wohnhaus Habich, Prag 1-Nové Město, Štěpánská 645/33, 1927–1928.
| Aus: Havlíček; Honzík, *Stavby a plány*, 1931

Überseedampfer und Flugzeuge, transformiert das Prager Stadtzentrum in eine Strandpromenade. Ebenfalls wie eine visuelle Zusammenfassung der Devětsil-Begeisterung für die städtischen Schönheiten wirkt das 1922 entstandene und im 1. Jahrgang von *Stavba* publizierte Ölbild *Café* [**Abb. 5.33**] von Josef Šíma: Der Betrachter wähnt sich in einem Pariser Café und blickt – geschützt von Sonnenstoren und zusätzlich inspiriert durch den Inhalt des vor ihm stehenden Glases – auf eine Hafen mit Dampfern, Kränen und Lagerhäusern.

Accessoires und Referenzen

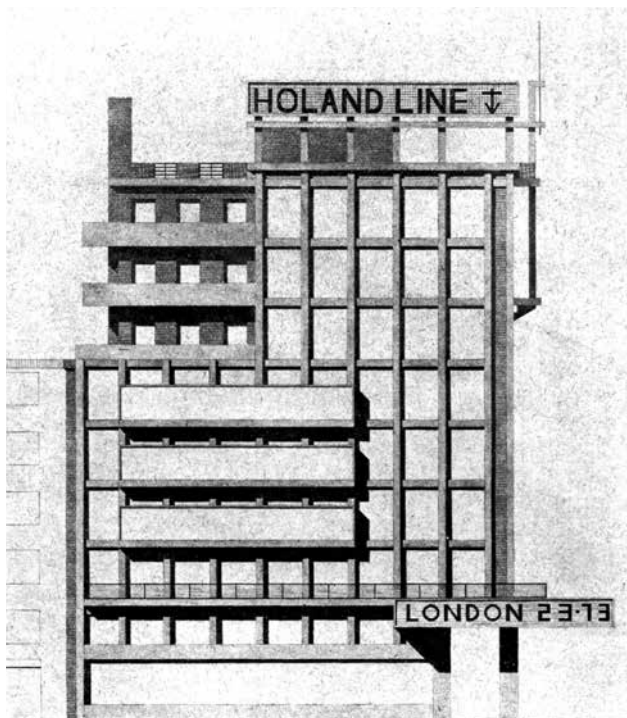
Aus der künstlerischen und literarischen Reflexion von städtischer Modernität begannen auch die Architekten des Devětsil ihre Schlüsse zu ziehen. Evžen Linharts Entwurf für das Geschäftshaus Pneu Pirelli von 1923 oder die beiden 1922 in *Život 2* publizierten Projekte von Jaromír Krejcar für ein Geschäftshochhaus in Prag [**WV 10**] und einen Provinzbahnhof [**WV 11**] hatten die puristischen Formaskesen eines Chochol oder Obrtel hinter sich gelassen und wiesen den Weg in Richtung einer vielgestaltigen Reflexion der faszinierenden visuellen Reize, wie sie die moderne Großstadt parat hielt. Jaromír Krejcars Projekt für das Büro- und Geschäftshaus Olympic scheint dies am eindringlichsten zu tun – Radioantennen auf dem Dach, fein gestaltete Balkongeländer, Sonnenstoren, Reklameaufschriften, ein in Corbusianischer Manier vor dem Gebäude parkiertes Automobil.

Reklameschilder und Leuchtschriften im städtischen Raum übten von Anfang an eine besondere Anziehungskraft auf die Devětsil-Künstler aus.²³ Ab Mitte 1922 begann Karel Teige regelmäßig vom visuellen Schauspiel zu schwärmen, das von ihnen ausging – wie z. B. auf dem New Yorker Broadway. Josef Šíma lieferte aus Paris eine Beitrag zur Reklame für *Život 2*, für die Illustrierte *Pestrý týden* verfasste Milena Jesenská, die zweite Frau von Jaromír Krejcar, im Januar 1927 einen impressionistisch gefärbten Feuilleton über Reklame.

Die visuell einprägsame Gestaltung von Reklameaufschriften widerspiegelte sich insbesondere in den Gedichten von Jaroslav Seifert und Vítězslav Nezval, aber auch in den Bildgedichten von Jindřich Štyrský oder E. F. Burian. Unterschiedliche Schriftgrößen und Schriftarten, Wortketten oder einzelne Buchstaben sollten zeichenhaft die Wirkung des Worts verstärken und einen bleibenden Eindruck hinterlassen. Reklameaufschriften und Leuchtreklamen applizierte auch Krejcar auf sein Olympic-Gebäude. Schon mit der Aufschrift SVĚTELNÁ REKLAMA [Lichtreklame] verweist er auf den Zeitgeist und dokumentiert seine Vorstellungen vom nächtlichen Aussehen seines Geschäftshauses. Eine Hommage an Jaroslav Seifert bilden die Buchstaben TSF an der Schmalseite des Dachgeschosses: 1925 erschien bei Václav Petr

Seiferts Gedichtsammlung *Na vlnách TSF* [Auf den Wellen von TSF], typografisch gestaltet von Karel Teige. TSF steht für *Télégraphie sans fil*, womit der Radiosender auf dem Pariser Eiffelturm gemeint ist. Dies wiederum erklärt die Platzierung des Kürzels auf dem Dach des Olympic neben einer Rundfunkantenne, um die neuesten Aktualitäten aus der entfernten Metropole empfangen zu können. Mit seiner Widmung antwortet Krejcar aber auch auf Seiferts Gedicht «Námořník» [Der Seemann], in dem dieser vom «Kapitän des Schiffs Olympic» schreibt.²⁴ Die Querbezüge lassen sich noch erweitern: So ist bereits 1922 in *Život 2* – in bester *L'Esprit nouveau*-Tradition – ein Inserat für Reisen mit der fiktiven Olympic-Line platziert.²⁵ Allerdings sollte vor dem Hintergrund dieser poetistischen Spielereien doch darauf hingewiesen werden, dass zu jener Zeit tatsächlich ein Ozeandampfer mit dem Namen Olympic über die Meere kreuzte. Und dabei handelte es sich nicht um irgendeinen Dampfer, sondern vielmehr war die Olympic das Schwesterschiff der legendären Titanic. Als sie im Herbst 1910 in der Werft Harland & Wolff in Belfast vom Stapel lief, war sie der größte Dampfer auf den Weltmeeren.²⁶

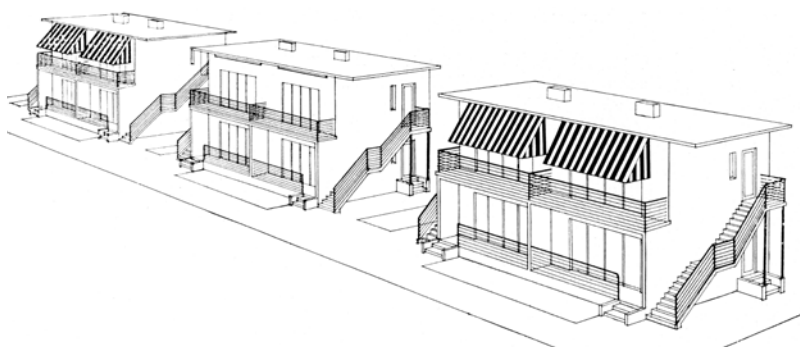
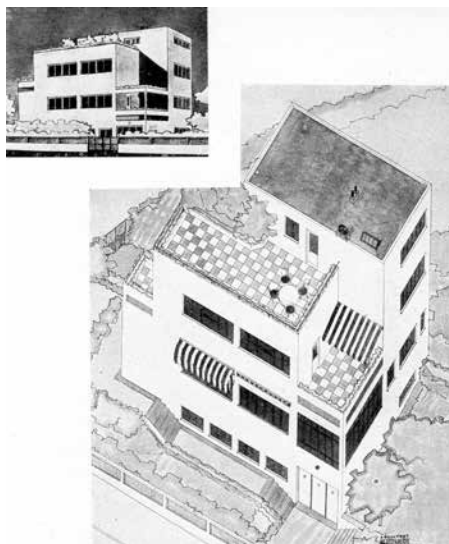
Die Integration von Reklameaufschriften auf Fassaden moderner Bauten war durchaus keine tschechische Eigenheit. Und doch besteht ein Unterschied zu den prominenten Beispielen der internationalen Avantgarde, die im Kontext des Olympic zu nennen wären: Ouds Café De Unie in Rotterdam (1922–1923), Herbert Bayers Reklamearchitektur aus den 1920er Jahren oder die Moskauer Filiale der Leningrader Pravda der Gebrüder Vesnin (1924) [**Abb. 5.34–36**]. Im Gegensatz zu diesen Projekten verzichtete Krejcar auf die Stilisierung und typografische Zurechtbiegung der montierten Reklame und verwendete authentische Vorlagen aus der Bild- und Zeichenwelt der Großstadt. Nach dem gleichen Verfahren stellten Krejcars Zeitgenossen ihre Bildgedichte zusammen, hatten die Dadaisten ihre Collagen angefertigt und sollten später die Vertreter der Pop Art vorgehen; stets ging es dabei um einen engeren Bezug des Kunstwerks zur Realität, um die Aufweichung bestehender Konventionen durch die bewusste Kombination von «High» und «Low». Ob diese Parallelen allerdings ausreichen, um Krejcars Olympic als «Pop-Architektur» zu bezeichnen, sei dahingestellt.²⁷ Im gleichen Kontext jedenfalls ist das Projekt des Devětsil-Architekten Josef Havlíček für das Geschäftshaus Habich in der Prager Štěpánská zu sehen (1927–1928) [**Abb. 5.37**]. Havlíček gelang es – im Gegensatz zu Krejcar – auch im realisierten Bau den Collagecharakter der applizierten Reklameaufschriften zu bewahren. Gegenüber diesen beiden Projekten entsprachen die Entwürfe von František M. Černý für das Geschäftshaus Holland America Line (1924) oder das Wettbewerbsprojekt des Teams Fragner, Havlíček,



5.38 – František M. Černý, Studie für ein Kaufhaus in Prag, 1924.
| Archiv des Autors

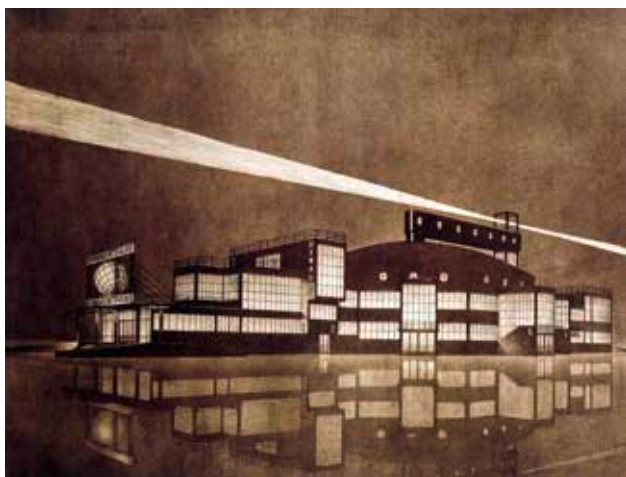


5.39 – Jaroslav Fragner, Josef Havlíček, Karel Honzík, Evžen Linhart, Pavel Smetana, Wettbewerbsprojekt für das Büro- und Geschäftshaus der ČTK, Prag 1-Nové Město, Opletalova 919/5, 1927. Perspektive.
| Aus: *Stavba*, Jg. 6, 1927–1928



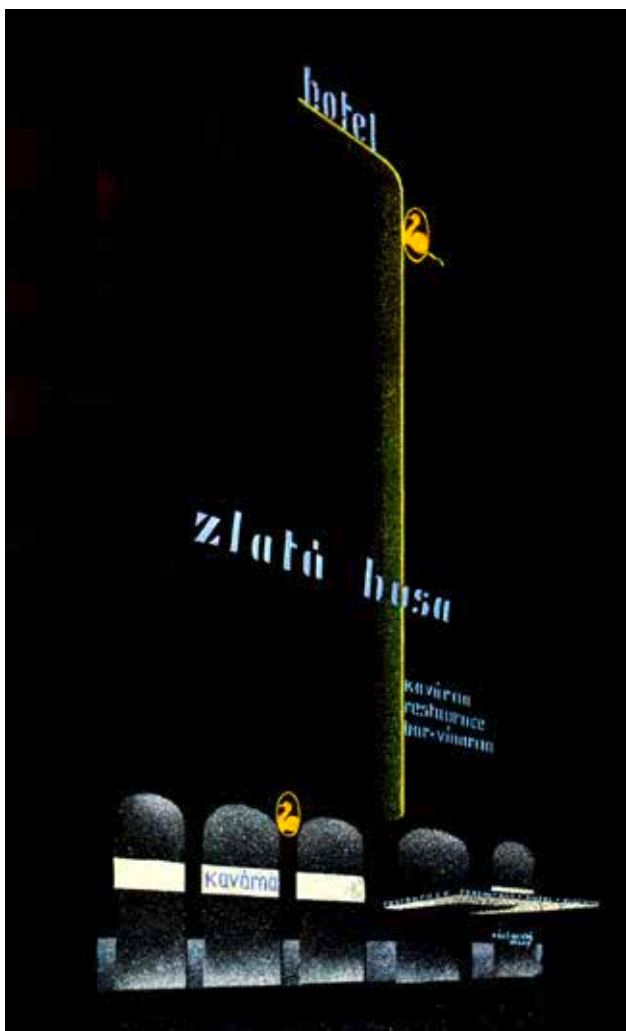
5.41 – Oben: Jan E. Koula, Projekt für Reihenhäuser, 1925.
| Aus: *Stavba*, Jg. 4, 1925–1926

5.40 – Links: Josef Havlíček, Projekt für das Haus Dr. O., Prag-Dejvice, 1926.
| Aus: *Stavitel*, Jg. 9, 1928



5.42 – Josef Chochol, Entwurf für das *Osvobozené divadlo* [Befreites Theater], 1927.

| NTM. Aus: Lahoda et al., *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938*, 1998



5.43 – Zdeněk Pešánek, Projekt für Lichtreklame am Haus U zlaté husy [Zur Goldenen Gans], Prag 1-Nové Město, Václavské náměstí, 1933.

| NTM. Aus: Zemánek, *Zdeněk Pešánek 1896–1965*, 1996

Honzík, Linhart und Smetana für eine Gebäude der ČTK (1927) [**Abb. 5.38, 39**] schon vielmehr dem internationalen Mainstream. Hingewiesen sei hier letztlich noch auf einen der bestechendsten Entwürfe für die Integration von Reklametafeln und Leuchtschriften in der Architektur, das allerdings erst 1934–1936 von Oskar Nitschke ausgearbeitete Projekt für eine *Maison de publicité* in Paris. Auf einem vor der eigentlichen Gebäudefassade vorgesetzten Metallgerüst war ein Medienschild vorgesehen, der als Ganzes oder nur zu Teilen tag-, wochen- oder monatsweise gemietet werden konnte. Das moderne Bauen verschwand hier vollständig hinter einer kommerzialisierten Funktionalität.

Zu erwähnen gilt es im Weiteren die charakteristischen Sonnenstoren auf der Straßenfassade des Olympic. Sie waren bereits in den 1921–1922 in Paris, Biarritz und Hendaye entstandenen Bildern von Bedřich Feuerstein und Josef Šíma ein beliebtes Sujet und wurden 1923–1925 zu einem häufigen Motiv auf den Bildgedichten des Poesismus. Wenn Krejcar Sonnenstoren auf seinem Olympic applizierte, dann tat er dies sicher nicht nur als Sonnenschutz, sondern auch, um jene spezifische Atmosphäre der Boulevard-Cafés in Paris oder an der Riviera zu evokieren, jene «Poesie der sonntäglichen Nachmittage, Ausflüge, strahlenden Kaffeehäuser, berauschenden Alkohole, belebten Boulevards und Kurortpromenaden», wie dies Karel Teige formulierte.²⁸ Zeitgleich taten dies auch Jan E. Koula bei seinem Projekt für Reihenwohnhäuser (1925), etwas später dann Josef Havlíček bei seinem Projekt für ein Wohnhaus in Prag-Dejvice (1927–1928) [**Abb. 40, 41**].

Inspiration Ozeandampfer

Dass Jaromír Krejcar mit der Namensgebung seines Baus direkt auf einen Ozeandampfer verweist, ist kein Zufall. Allerdings geht es hier nicht um die Referenz zum Transatlantikliner als vorbildhafte Glanzleistung der modernen Technik, sondern vielmehr um dessen symbolisches Potenzial. Auch halten sich die Analogien zu formalen Gestaltungselementen von Schiffen – vor denen Krejcar im Übrigen stets gewarnt hat – in Grenzen; allenfalls der obere, gestaffelte Bereich mit den Balkonen und den filigranen Geländern mag Assoziationen zu Schiffsdecks und Relings wecken. Ansonsten zielt der Verweis wohl auf die Aura der großen Passagierdampfer ab, die diese bis in die 1930er Jahre hinein umgab. Sie standen für den Traum von Freiheit, für die Erkundung ferner Länder, das Reisen schlechthin. Es waren stets Luxus, Eleganz und Glamour, die man mit ihnen assoziierte. Der Ozeandampfer fungierte wie kein anderes Produkt der modernen Technik als Symbol für den Aufbruch zu neuen Ufern. Dieser Metaphorik entspricht jedoch am besten ein anderer Entwurf aus dem Umfeld des Devětsil: Josef

Chochols Entwurf für das *Osvobozené divadlo* [Befreites Theater] von 1927 [► Abb. 5.42]. Zusammen mit dem Theaterregisseur Jiří Frejka ausgearbeitet, sollte es mit seiner Verschmelzung von Bühnen- und Zuschauerraum als Totaltheater eine ideale Bühne für die Theaterexperimente der Devětsil-Artisten schaffen. Nur schon die Konfiguration des gesamten Baukörpers lässt die Architektur der «gerade für den Mitteleuropäer so romantischen Konstruktionen der Ozeandampfer» anklingen, wie František Šmejkal durchaus plausibel festhält.²⁹ Den Eindruck eines Schiffs, das «in die Welt der Zukunft» aufbricht, unterstützt zudem die spiegelbildliche Verdoppelung des Gebäudes, die sich auf einer imaginären Wasserfläche abzuzeichnen scheint.

Und noch ein weiteres Element, das die Devětsil-Künstler stets im Bann hielt, bringt Chochols Projekt eindrücklich zum Ausdruck: die Magie der Nacht. Während die anderen Menschen schliefen, unternahmen die Künstler, Literaten und Architekten des Devětsil konspirative Entdeckungsreisen in die Welt der Bars und Nachtlokale, diskutierten und meditierten, bewunderten die von farbigen Leuchtreklamen illuminierten Straßen und Plätze. Feuerwerke, Reflektoren und Neonreklamen gehörten zum fixen Vokabular der poetistischen Gedichte. Karel Honzík träumte von wegweisender Lichtarchitektur und Zdeněk Pešánek experimentierte bereits in der ersten Hälfte der 1920er Jahre mit kinetischen Lichtskulpturen. Seine Projekte für Leuchtreklamen an verschiedenen Bauten im Prager Stadtzentrum gehören wohl zu den subtilsten und poetischsten Vorschlägen für die damals hoch im Kurs stehenden Illumination von Architektur [► Abb. 5.43].³⁰

Karel Teiges Programm von Architektur als Wissenschaft

Karel Teiges wegweisende Rolle innerhalb der tschechischen Avantgarde hatte mit seinem dualistischen Prinzip aus Poetismus und Konstruktivismus einen ersten Höhepunkt gefunden. In der Folge ging Teige nun daran, sein theoretisches Modell ausdifferenzieren und vor allem in Bezug auf die Architektur und deren «Verwissenschaftlichung» zu radikalisieren.

Architektur: rational, ökonomisch und sachlich

Die erste Phase, in der Teige seine Vorstellungen einer Architektur als Wissenschaft entwickelte, umfasst in etwa den Zeitraum von 1922 bis 1928.³¹ In dieser ging es in erster Linie um eine Ökonomisierung der Bauprozesse, basierend auf Industrialisierung, Standardisierung und Rationalisierung – eine Forderung, wie sie praktisch alle Protagonisten der modernen Bewegung vertraten. Bei der Frage nun aber, ob ein Gebäude lediglich aus der Applikation neuer Konstruktionsmethoden und einer exakt

zurechtgelegten Funktionenanalyse entsteht, oder ob dabei nicht auch andere, ästhetische und subjektiv motivierte Faktoren eine Rolle spielen, begannen sich die Geister zu scheiden; nicht nur innerhalb der tschechischen Avantgarde. Die Architekturschrift *Stavba* [Der Bau] widmete sich der Thematik zum ersten Mal 1924 im programmatischen Statement «Náš názor na novou architekturu» [Unsere Meinung zur neuen Architektur].³² Angesichts der führenden Rolle, die Teige seit Frühling 1923 im Redaktionskomitee von *Stavba* innehatte, darf diese Meinung weitgehend als die seinige gelten. Die neuen Formen «werden nach einem einheitlichen wissenschaftlichen Prinzip gelöst», so die Verlautbarung; demgegenüber erziele das bisherige Idol der tschechischen Avantgarde, Le Corbusier, die Einheit dieser neuen Formen «mittels eines abstrakt-geometrischen Ordnungssystems»³³ – womit in erster Linie die «tracés régulateurs» gemeint sind. Es handelt sich hier wohl um die erste Kritik an Le Corbusiers ästhetischem Apriorismus; sie sollte sich in den folgenden Jahren gerade auf den Seiten von *Stavba* noch intensivieren. Neben der Verurteilung ästhetisch motivierter Entscheidungsprozesse wird in «Náš názor na novou architekturu» die Grundlage für ein neues Bauen insbesondere in der Ökonomisierung und Rationalisierung der Bauprozesse gesehen: «Die neue Architektur muss vollständig auf ökonomischen Grundlagen basieren. Das ist das soziale und wirtschaftliche Ziel der heutigen Architektur. Ökonomie von Konstruktion, Betrieb und Bau; Ökonomie bei der Einsparung von Zeit, Energie, Platz, Wärme usw. Daraus gilt es umfassende Konsequenzen zu ziehen: wissenschaftliche Analyse von Angebot und Nachfrage, Mechanisierung des Betriebs, Einsatz von neuen Materialien und Konstruktionen. Und neue Methoden: Normalisierung, Standardisierung; wissenschaftliche Arbeitsführung. Die neuen Forderungen müssen wissenschaftlich ermittelt und gelöst werden: mathematisch, empirisch, statistisch und soziologisch.»³⁴ Hier widerspiegeln sich die damals populären Theorien der wissenschaftlichen Betriebsführung von Frederick Winslow Taylor, und in einem weiteren Schritt die Überzeugung, dass Wissenschaftlichkeit und Rationalität eines Industriebetriebs auch Basis für die Organisation der Gesellschaft sein sollten.

Die Forderung, «Architektur als Wissenschaft aufzufassen», wird dann von Teige noch im gleichen Jahr in seinem Aufsatz «Moderní česká architektura» [Moderne tschechische Architektur] erstmals explizit geäußert.³⁵ Die Wissenschaftlichkeit ergebe sich daher, dass die neue Architektur auf einem «simplen Bauingenieurwesen» basiere; somit entstünden «zweckhafte, wahrhaftige und tektonische» Bauten, unter Ausschluss «aller dekorativen Elemente» und ohne die «Interventionen der künstlerischen Fantasie».

Impulse aus der Sowjetunion

Die weitere Ausdifferenzierung von Teiges Theorien in Richtung einer Verwissenschaftlichung der Architektur beeinflusste insbesondere die Intensivierung der Kontakte mit der Sowjetunion, in dem sich das gesamte kulturelle Leben im Umsturz befand. Hier hatten sich die revolutionären Kunst- und Architekturbewegungen den Konstruktivismus auf die Fahne geschrieben, mit dem sie nicht irgendeine neue Kunstströmung meinten, sondern der für sie die Rekonstruktion der alten und den Aufbau einer neuen Welt bedeutete, basierend auf neuen, sozial gerechteren Verhältnissen und weitgehend «wissenschaftlichen» Grundlagen.

Im Herbst 1925 reiste Teige mit einer Delegation der tschechoslowakischen *Gesellschaft für wirtschaftliche und kulturelle Annäherung mit dem Neuen Russland*, zu der u. a. auch Josef Hora, Jindřich Honzl, Bohumil Mathesius und Jaroslav Seifert gehörten, nach Moskau und Leningrad. Die Eindrücke und Erlebnisse mussten überwältigend gewesen sein. Teige konnte die neuen sozialen und wirtschaftlichen Lebensbedingungen in der UdSSR kennenlernen, traf sich mit Mitgliedern der Architektengruppierungen ASNOVA und OSA, knüpfte persönliche Kontakte zu Künstlern und Architekten – u. a. Moisej Ginzburg, Vladimir Majakovskij und Aleksandr Vesnin –, besorgte sich Publikationen und Zeitschriften über das aktuelle Kulturleben.³⁶

Aus Teiges Aufsatz «Konstruktivismus a nová architektura v SSSR» [Der Konstruktivismus und die neue Architektur in der UdSSR],³⁷ der im Anschluss an die UdSSR-Reise entstanden ist, geht hervor, dass Teige offenbar gerade in der Gruppe OSA die nächsten Verbündeten für sein Konzept einer wissenschaftlichen Architektur gefunden hatte [► Abb. 5.44]. Was erstaunt, denn keiner der Standpunkte der führenden Mitglieder der OSA – A. und V. Vesnin, Ivan Leonidov, Vladimir Baršč oder Moisej Ginzburg – ging soweit wie Teiges Vorstellungen einer radikalen Verwissenschaftlichung des Bauens. Ginzburg beispielsweise ging zwar von einer wissenschaftlichen Herangehensweise und einer wissenschaftlichen Analyse des Entwurfs aus, bemühte sich anschließend allerdings um dessen kompositorische und künstlerische Vollendung.³⁸

Einen besonders nachhaltigen Eindruck hinterließen bei Teige offenbar die Arbeiten des 1920 von Aleksej Gastev gegründete Zentralinstituts für Arbeit CIT [Central'nyj institut truda] in Moskau. Das CIT widmete sich der wissenschaftlichen Erforschung der Arbeitsorganisation. Das Studium der Bewegungs- und Arbeitsabläufe von Arbeitern – dargestellt in Diagrammen und Filmsequenzen – sollte zu einer Rationalisierung und Optimierung der Arbeits- und Herstellungsprozesse führen: «Dem funktionalistischen Architekten zeigte diese Me-



5.44 – Titelseite vom zweiten Teil von Karel Teiges Aufsatz «Konstruktivismus a nová architektura v SSSR» [Der Konstruktivismus und die neue Architektur in der UdSSR], publiziert in *Stavba*, 1926–1927.

| Aus: *Stavba*, Jg. 5, 1926–1927

thode den Weg zu einer ökonomischen Grundrissorganisation, wie er sich [...] im rationalisierten Betrieb der Ford- oder Baťa-Werke widerspiegelte.»³⁹ Inspirationsquelle für solch einen Ansatz waren ganz offensichtlich die Rationalisierungsmethoden von Frederick Winslow Taylor. Hier nun aber sollten die Ergebnisse nicht zu einer Effizienzsteigerung der kapitalistischen Wirtschaft führen, sondern als «sozialistischer Taylorismus dem Proletariat helfen, eine neue Gesellschaft aufzubauen und die Arbeit zu befreien»⁴⁰. Teige verallgemeinerte die Stoßrichtung des CIT und übertrug sie auf alle lebenspraktisch relevanten Bereiche; er identifizierte das Programm des CIT mit dem Konstruktivismus, der wiederum – nach der «Liquidierung» der bisherigen Kunstauffassungen – zu einer radikalen Verwissenschaftlichung insbesondere der Architektur beitragen sollte.

Opposition aus den eigenen Reihen

Mit seinen sich stetig radikalisierenden Vorstellungen in Richtung eines marxistisch basierten Baufunctionalismus stieß Teige im eigenen Lager in erster Linie auf Opposition. Bereits nach dem Aufsatz «Konstruktivismus a nová architektura v SSSR» in *Stavba* wurde er «in Anbetracht der unpolitischen Ausrichtung der Zeit-



5.45 – Titelseite der französischen Übersetzung von Jaromír Krejcars Aufsatz «Architektura – umění nebo věda?», publiziert 1928 in dem von ihm herausgegebenen Übersichtswerk *L'Architecture contemporaine en Tchécoslovaquie* von 1928 [WV 44].

| Privatsammlung

schrift» in die Schranken gewiesen, sodass er seine radikaleren Aufsätze in der Folge in anderen Periodika publizierte, etwa in der von ihm initiierten Revue *ReD*. Auch innerhalb der Devětsil-Gruppe formierte sich Widerstand gegen die Reduktion der Architektur auf eine reine Wissenschaft. Bedřich Feuerstein, Josef Havlíček, Karel Honzík, Vít Obrtel und auch Jaromír Krejcar strebten ganz offensichtlich eine Synthese aus Konstruktivismus und Poetismus an. Was sich insbesondere in den Bestrebungen abzeichnete, den neuen visuellen Sensationen der Großstadt und der Exotik ferner Länder auch in der Architektur Ausdruck zu verleihen. Zwar waren sich auch diese Architekten darüber einig, dass die Erzeugnisse des Neuen Bauens auf der modernen Technik und Wissenschaft basieren und von einer größtmöglichen Erfüllung der an sie gestellten Funktionen ausgehen sollten. Für die Vollendung eines Gebäudes würden allerdings noch andere Komponenten ausschlaggebend sein: etwa die gestalterischen Fähigkeiten des Architekten, ästhetisch motivierte Entscheidungsprozesse, subjektive Präferenzen, Intuition, Gefühl und Experimentierfreude. So definiert Vít Obrtel Architektur als «Harmonie von Wissenschaft und Poesie» und unterscheidet bei den relevanten Komponenten des Entwurfs zwischen objektiven – der wis-

senschaftlichen Grundlage – und subjektiven – physiologisch und psychologisch wirksamen – Faktoren.⁴¹ Karel Honzík warnt in einem seiner polemischen Aufsätze vor einem «trockenen und wissenschaftlichen Konstruktivismus», kommt es zur vollständigen Negation der formalästhetischen Komponente beim Bauen: «Wenn die Dominanz der Ästhetik zu einer Vernachlässigung rationaler Forderungen und somit zu Oberflächlichkeit führen kann, so kann umgekehrt die Verbannung der Ästhetik [...] zu Formlosigkeit und unerfreulicher Sterilität führen.»⁴² Honzík war es auch, der später in seinen Memoiren für diese Art des Neuen Bauens, die ästhetische und subjektive Komponenten nicht ad acta legte, den Begriff des «emotionalen Funktionalismus» prägte.⁴³

Auch Jaromír Krejcar, der seit 1922 zu den engsten Weggefährten Karel Teiges zählte, wurden dessen Ansichten zu eng. Befand er sich Anfang 1925 noch klar im Fahrwasser Karel Teiges – «Das Problem der modernen Architektur ist kein künstlerisches, sondern vielmehr die Herstellung eines ausgeglichenen Verhältnisses zwischen allen Komponenten, d.h. technischen, sozialen, wirtschaftlichen und hygienischen.»⁴⁴ –, so verteidigte er zwei Jahre später in seinem Aufsatz «Architektura – umění nebo věda?» [Architektur – Kunst oder Wissenschaft?] Bauen als in letzter Konsequenz künstlerischen Akt: «Die Schönheit der modernen Form korrespondiert mit wissenschaftlichen und mathematischen Formen, setzt eine wissenschaftliche Lösung des Lebensraums voraus. Sie lässt sich aber nicht durch einen rein wissenschaftlichen Weg erreichen, sie ist und bleibt eine künstlerische Äußerung.»⁴⁵ [► Abb. 5.45] Krejcars Auffassung von Architektur ist offener, angestrebt wird ein «Gleichgewicht aus Verstand und Gefühl»,⁴⁶ das sich an den gegebenen Umständen und Forderungen orientiert. Oder eben ein ausgewogenes Gleichgewicht zwischen wissenschaftlich-rational ermittelten Grundlagen und subjektiven Entscheidungsprozessen. Eine ähnliche Position widerspiegeln zeitgleiche Formulierungen Adolf Behnes, der seit 1923 regelmäßig für *Stavba* schrieb und dessen Publikationen im tschechischen Umfeld gut bekannt waren: «Uns scheint, dass alles Bauen den Charakter eines Kompromisses trägt: zwischen Zweck und Form, zwischen Individuum und Gesellschaft, zwischen Wirtschaft und Politik, zwischen Dynamik und Statik, zwischen Eindringlichkeit und Einheitlichkeit, zwischen Körper und Raum – und dass Stil nichts anderes ist als die jeweilig besondere Fassung dieses Kompromisses.»⁴⁷

Wissenschaft: exakt, aber mit Fantasie

Es kann davon ausgegangen werden, dass sich Karel Teige selbst der Gefahr einer Verödung oder Entmenschlichung von Architektur, wie dies die Opponenten eines wissen-

schaftlichen Funktionalismus befürchteten, durchaus bewusst gewesen war.⁴⁸ Seine Verfechtung einer wissenschaftlichen Architektur scheint gerade von möglichen negativen Folgen der modernen Industrietechnik auszugehen. Dann nämlich, wenn ein uneingeschränkter Technik- und Fortschrittsglaube Oberhand gewinnt und sich sozusagen verselbständigt. Es sind jene Schattenseiten der modernen Zivilisation, auf die auch Edmund Husserl, Martin Heidegger oder Ernst Bloch hingewiesen haben. Gegen die undifferenzierte und kritiklose Applikation von Technik und Industrie sollte mit Teige gerade die Wissenschaft als Korrektiv Gegensteuer bieten; wobei jede Art von noch zu präziser Wissenschaft auch eine «irrationale wissenschaftliche Komponente» beinhaltet – was sich in der Mathematik etwa anhand der Zahl π widerspiegelt. Die Schönheit von Maschinen ist daher «der irrationale Wert eines rationalen Produkts».⁴⁹ Wissenschaftler sind nach Teige also zweifach gefordert: Sie müssen mathematisch exakt arbeiten, aber auch mit Fantasie, Experimentierfreude und Erfindungsgabe das latent vorhandene irrationale Element der Wissenschaften nutzbringend einsetzen können. In Bezug auf die Architektur schreibt Teige: «Jede Erfindung, also auch die architektonische Erfindung, ist ein Resultat der Intuition; bei einer intensiven Beteiligung des Gefühls». Deren «Formulierung und Umsetzung in die Praxis wird jedoch immer ein Resultat des Verstands, von durch Verstand kontrollierter Organisation bleiben.»⁵⁰ Er sieht die vordergründigste Aufgabe des Architekt-Wissenschaftlers in erster Linie darin, mit seinen Bauten menschenfreundliche Instrumente zu schaffen: «Gegen alle Maßstäbe des Stils und der Ästhetik stellt der Konstruktivismus sein menschliches Maß.»⁵¹ Genau dies war auch einer der späteren Kritikpunkte von Teige an Le Corbusiers Mundaneum (1929): Dieses gehe nicht als Instrument von der Orientierung am Mensch als Maß aller Dinge aus, sondern stelle ein nicht-funktionales und daher inhumanes Monument dar.⁵²

Im Elfenbeinturm der Theorie?

Letztendlich scheint es, dass sich die Auseinandersetzungen um einen wissenschaftlichen und einen emotionalen Funktionalismus in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre in erster Linie auf einer theoretischen Ebene abgespielt haben. Begutachten wir die modernen Bauten aus jener Zeit, so stellt sich tatsächlich die Frage, inwiefern und aufgrund welcher Merkmale sie der jeweiligen Richtung klar zuzuordnen sind. Die Baumethoden und Stossrichtungen der Architekten waren meist identisch; auch in Bezug auf Standardisierung und Typisierung sind keine klaren Unterschiede feststellbar. Vielleicht könnte man bei den wissenschaftlichen Funktionalisten einen ausgeprägteren Hang zur «Askese der Form» (Rostislav

Švácha) ausmachen – was allerdings ebenfalls mit unterschiedlichen ästhetischen Präferenzen erklärbar wäre. Bereits Mitte der 1920er Jahre äußerte Jaromír Krejcar die Vermutung, dass es sich vielfach um umständehalber motiviertes Kalkül handelte, einen modernen Bau der «wissenschaftlichen» oder «künstlerischen» Auffassung von Funktionalismus zuzuordnen. Festzuhalten gilt es also mit Rostislav Švácha: «Es war vielmehr die Theorie, die die beiden Flügel des tschechischen Neuen Bauens trennte, als die sichtbare Form.»

Zu einem Distinktionsfaktor wurde aber das Verhältnis zu führenden Architektenpersönlichkeiten außerhalb der Tschechoslowakei. Während Le Corbusier bei den emotionalen Funktionalisten weiterhin hoch im Kurs stand, begann insbesondere Karel Teige ein Netzwerk zu Vertretern des linken Baufunktionalismus aufzubauen. Dazu zählten Mitglieder der Gruppe OSA (Ginzburg, Milinitsin, A. und V. Vesnin), insbesondere aber auch Architekten aus dem Umfeld der Schweizer Zeitschrift *ABC*: Mart Stam, Hans Schmidt, Hans Wittwer und Hannes Meyer. Vor diesem Hintergrund wurde Le Corbusier für Teige immer mehr zum Repräsentanten für eine Verbürgerlichung, Ästhetisierung und somit für eine Deformation der eigentlichen Ziele der modernen Bewegung schlechthin. Teiges Kritik, die er mittels zahlreicher Aufsätze ausführte, erreichte 1929 einen ersten Höhepunkt mit seinem polemischen Angriff auf Le Corbusiers Mundaneum-Projekt in Genf. Offenbar ging es Teige auch darum, sich in einem internationalen Kontext zu etablieren, basierte sein Mundaneum-Attacke doch in Vielem auf der ähnlich gearteten, Ende 1928 in *Stroitel'naja promyšlennost'* publizierten Kritik von Eř Lisickij.⁵³

Mit dem Olympic versuchte Krejcar, seine theoretischen Ansichten in gebaute Architektur zu transformieren. Dabei ging es ihm sichtlich um die Überwindung eines zu eng gefassten Architekturbegriffs, bei dem die Formel «form follows function» zum alleingültigen Maßregler erhoben wird. Architektur sollte mehr sein als bloße Umsetzung zweckorientierter Forderungen und durch die synthetische Verarbeitung von synchron verlaufenden Strömungen in Kunst, Literatur und Gesellschaft zu einer verdichteten Aussage des gegenwärtigen kulturellen Diskurses werden. Im Weiteren steht das Olympic für Krejcars Überzeugung, dass es nicht nur die Erfüllung der praktischen Bedürfnisse eines Gebäudes ist, die dem Menschen zu seinem Glück verhilft, sondern auch das ästhetische Einwirken der «schönen Form».

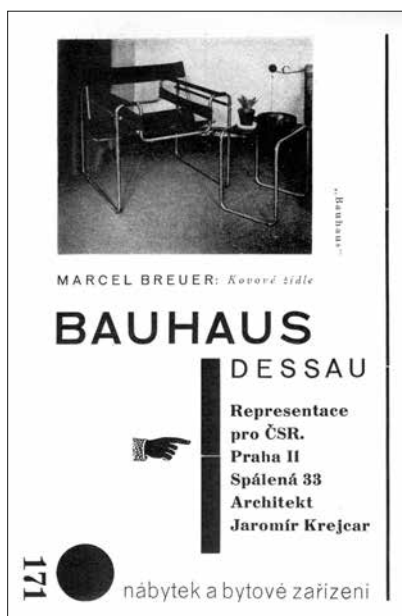


6.01 – Jaromír Krejcar, Heilanstalt der Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten (später Sanatorium Machnáč), Trenčianské Teplice, Kreis Trenčín, Slowakei, L. Štúra 333/8, 1929–1932 [WV 62]. Treppenhaus im zentralen Erschließungstrakt.

| Foto: Jan Malý

Neues Bauen, Neues Wohnen

Bauten und Projekte von Jaromír Krejcar 1926–1932



6.02 – Seite aus *ReD*, Jg. 1, 1927–1928 mit einem Inserat für Bauhaus-Möbel, die man in Prag über Jaromír Krejcar beziehen konnte.

| Aus: *ReD*, Jg. 1, 1927–1928



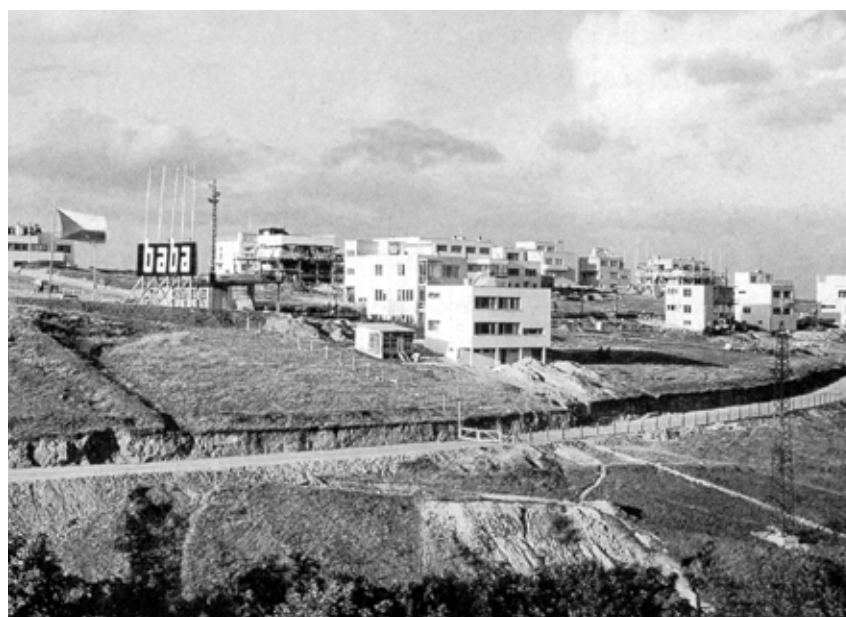
6.03 – Messegelände, Brno. Die Bauten wurden für die *Ausstellung zeitgenössischer Kultur in der ČSR* von 1928 errichtet. Bis heute dient das um weitere Bauten ergänzte Areal als Messegelände. Postkarte, 1928–1929.

| Privatsammlung



6.04 – Das Neue Bauen erobert die Stadtzentren: Schuhhaus Baťa am Václavské náměstí in Prag, projektiert von Ludvík Kysela und der Bauabteilung der Firma Baťa, 1927–1929.

| Aus: *Stavitel*, Jg. 11, 1931



6.05, 06 – Werkbundsiedlung Baba, Prag 6-Dejvice, 1929–1932. Ansicht, um 1932; Wohnraum im Haus Nr. 25 von Mart Stam, eingerichtet mit Möbeln von Ladislav Žák.

| NTM

Die moderne Bewegung im Vormarsch

Ab Mitte der 1920er Jahre setzte in der Tschechoslowakei infolge des konjunkturellen Aufschwungs ein allgemeiner Bauboom ein. Die Bauproduktion erreichte 1929 etwa das Zehnfache der unmittelbaren Nachkriegszeit. Gleichzeitig fand die moderne Architektur zunehmend Akzeptanz. In weiten Kreisen wurde das Neue Bauen als adäquater Ausdruck für einen zeitgemäßen Lebensstil angesehen. Diejenigen, die es sich leisten konnten, ließen sich ein neues Eigenheim im modernen Stil errichten oder umgaben sich zumindest mit einigen Stahlrohrmöbeln, die ab 1927 über Jaromír Krejcar direkt vom Bauhaus bezogen werden konnten [► Abb. 6.02]. Noch heute beeindruckt in Tschechien und der Slowakei der hohe Anteil an moderner Bausubstanz aus den 1920er und 30er Jahren, auch wenn – oder gerade weil – es sich häufig um alltägliche Produktion handelt, deren Modernität oft nur in der Verwendung eines Flachdachs, ornamentloser Fassaden oder großzügiger Fensterflächen in Erscheinung tritt.

Die Popularität des Neuen Bauens ging auf mehrere Einflussfaktoren zurück. Wichtig war zu allererst, dass zunehmend auch die staatstragenden Schichten auf moderne Architektur als sinngemäße Ausdrucksform einer jungen, wirtschaftlich aufstrebenden Republik setzten. An großen Repräsentationsausstellungen im In- und Ausland wurde fast ausschließlich das tschechische Neue Bauen vorgestellt. Politik und Wirtschaft transportierten ihr Selbstverständnis mit prestigeträchtigen Bauprojekten – Messegelände in Brno, Prager Messepalast, Ausbau der Prager Burg durch Jože Plečnik, neues Regierungsviertel auf der Prager Letná-Ebene, Geschäftshausbauten in der City von Prag und Brno, Industriellen-Villen, Baťas Schuhstadt Zlín, die Pavillons der Tschechoslowakei an den Weltausstellungen 1933 in Chicago, 1935 in Brüssel, 1937 in Paris und schließlich 1939 in New York [► Abb. 6.04].

Für die Ausbildung und das Selbstverständnis der Architekten selbst war im Weiteren das allmähliche Abschwächen der akademischen Bautradition entscheidend. Die Leiter der Architekturklassen an der AVU und der Kunstgewerbeschule in Prag, Josef Gočár und Pavel Janák, hatten sich mittlerweile der modernen Bewegung angeschlossen und führten weitgreifende Reformen im Unterricht durch. Teige kommentierte 1928 lakonisch: «J. Gočár hat heute bereits den nationalen Dekorativismus vollständig verlassen und ist zu überraschenden Vereinfachungen der Formen gelangt.»¹

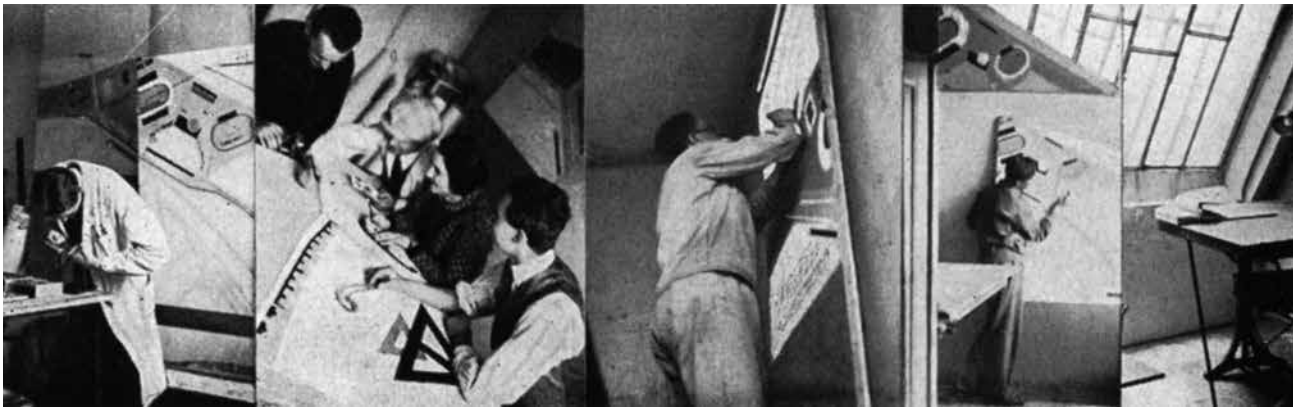
Für die Breitenwirkung des Neuen Bauens entscheidend waren letztlich zahlreiche Publikationen, Veranstaltungen und Ausstellungen, mit denen die moderne Bewegung einem breiten Publikum vorgestellt wurde. Nunmehr fand das Neue Bauen selbst in Übersichtsdarstellungen ihren Platz und es erschienen – wie im übrigen

Europa – auch in der Tschechoslowakei erste Darstellungen aus den eigenen Reihen.² Ein großes Event war die 1928 anlässlich des zehnjährigen Bestehens der Republik veranstaltete *Ausstellung zeitgenössischer Kultur in der ČSR* auf dem späteren Messegelände in Brno; praktisch alle Ausstellungsbauten projektierten modern orientierte Architekten [► Abb. 6.03]. Zeitgleich mit dieser Veranstaltung war ebenfalls in Brno die Mustersiedlung *Nový dům* [Das neue Haus] zu besichtigen, die im Geiste der Stuttgarter Weißenhof-Siedlung initiiert worden war. Auch in Prag wurde eine Ausstellungssiedlung gebaut: Bereits im November 1928 vom Tschechoslowakischen Werkbund SČSD als Bauprojekt beschlossen, konnte die *Baba*-Siedlung allerdings erst im Herbst 1932 für das Publikum geöffnet werden [► Abb. 6.05, 06]. Derweilen konnte sich die interessierte Öffentlichkeit in der vom Deutschen Werkbund veranstalteten Wanderausstellung über das Neue Bauen, die im Mai 1929 in Prag zu sehen war, einen guten Überblick über die modernen Bau- und Wohnbestrebungen verschaffen.

Leben, lieben, arbeiten

Die gute Konjunkturlage und eine aufgeschlossene Auftraggeberschaft ermöglichten es auch Jaromír Krejcar, in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre mehrere Projekte zu realisieren. Die Bandbreite reicht von Möbel- und Interieurentwürfen für die eigene Wohnung und sein Architekturatelier über den Umbau des Wohnhauses von Karel Teige bis zu zwei Villenbauten und einem größeren Geschäfts- und Administrativgebäude in den Prager Weinbergen. Zudem beteiligte sich Krejcar bei den beiden großen Wettbewerben für einen neuen Regierungsbezirk auf der Prager Letná-Ebene und eine Sportstadionanlage in Prag-Braník.

Die gute Auftragssituation führte dazu, dass Krejcar 1929 sein Architekturbüro vergrößerte und aus der Spálená in das Dachgeschoss des von ihm umgebauten Mietshauses von Karel Teige verlegte. Auch in der personellen Besetzung des Büros gab es Veränderungen. Ende 1927 verließ Bohumil Steigenhöfer Krejcars Atelier; anstelle von ihm begann Antonín Tenzer bei Krejcar zu arbeiten. Kurze Zeit später kamen Augusta Müllerová, Jaroslav Kumprecht und der Zlíner Architekt Miroslav Lorenc hinzu sowie Josef Špalek, mit dem Krejcar 1934 in die Sowjetunion ging. Zwischen 1929 und 1931 arbeiteten zudem Peer Bücking, Nusim Nesis und Antonín Urban bei Krejcar, vormalige Mitarbeiter von Hannes Meyer am Bauhaus in Dessau [► Abb. 6.07]. In Krejcars Büro musste ein anregendes und schöpferisches Klima geherrscht haben. Antonín Tenzer weiß von einer «positiven, kreativen Atmosphäre» zu berichten, «die sich im Endprodukt niederschlug». Als Bürochef scheint Krejcar auf jegliche Art autoritärer Allüren verzichtet zu haben.



6.07 – Architekturbüro von Jaromír Krejcar im Haus Karel Teiges in der Prager Černá-Straße. Arbeit am Wettbewerbsprojekt für die Sportstadionanlage in Prag-Braník, 1929. Foto 1: Antonín Tenzer (?); Foto 2: Josef Špalek, unbekannte Person, Augusta Müllerová (?), Antonín Tenzer; Foto 3: Miroslav Lorenc, Foto 4: Jaromír Krejcar (?).

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejcar*, 1933



6.08 – Milena Jesenská, um 1920.

| Privatsammlung



6.09 – František Matoušek, *Dada-Bar*. Bildgedicht, 1926.

| Aus: *Fronta*, 1927



6.10 – Jozka Nevařilová, die Freundin Karel Teiges, Milena Jesenská und Karel Teige, Ende der 1920er Jahre.

| Privatsammlung



6.11–14 – Vítězslav Nezval, *ABC*, Praha: J. Otto, 1926. Bewegungskompositionen von Milča Mayerová zu den Buchstaben E, H, K und S. Nezval verfasste *ABC* zwischen 1922 und 1926 in Form von lyrischen Miniaturen als Assoziation zu Form, Laut oder Funktion der Buchstaben des ABC. Die Fotomontagen stammen von Karel Teige, der auch die typografische Gestaltung der bibliophilen Publikation besorgte.

| Aus: Nezval, Vítězslav, *ABC*, Praha: J. Otto, 1926

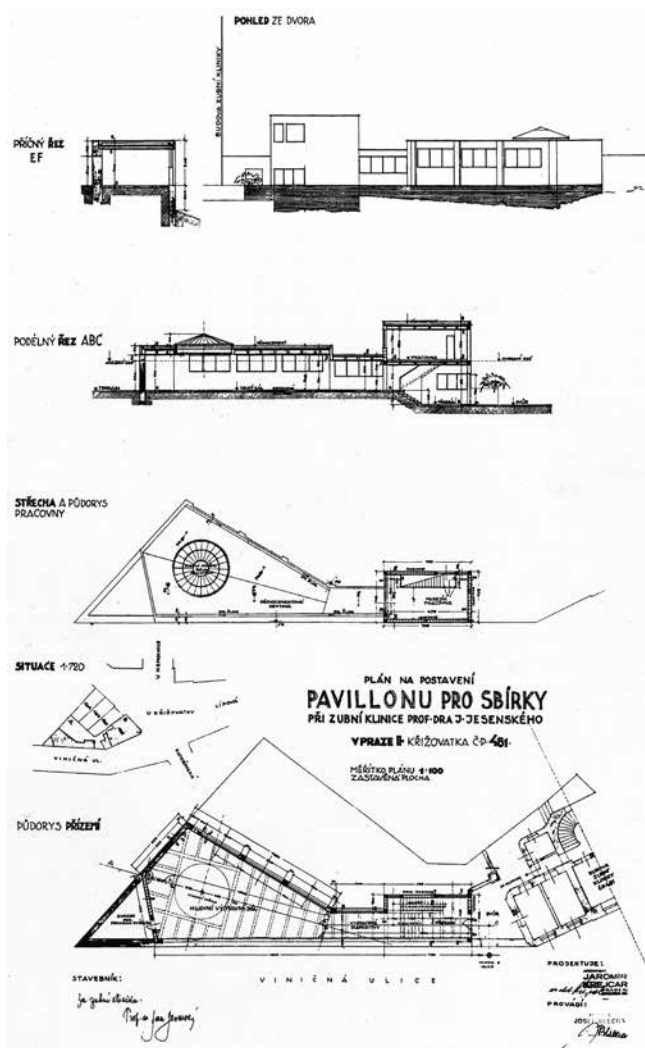
Vielmehr bot er seinen Mitarbeitern stets genügend Freiraum, um eigene Ideen einbringen zu können: «Krejcars unkonventionelle Art, die Vielfalt seiner Interessen sowie seine Mentalität ließen eine straffe Arbeitsplanung nicht zu. Er zog es vor, zu beraten und zu modifizieren statt zu befehlen. Seine Persönlichkeit förderte den Arbeitswillen seiner Mitarbeiter, ohne dass er direkte Anweisungen erteilt hätte.»³ Krejcar gab sich nie mit Minimallösungen zufrieden. Stets wurden Optimierungen gesucht, Modifikationen angebracht, Alternativen geprüft. «Bei Wettbewerben war die Arbeit bis zum endgültigen Abgabetermin nie vollständig beendet, immerfort wurde sie durch neue Ideen ergänzt, von denen Krejcar stets genug auf Lager hatte. Das Projekt war während der Arbeit immer «lebendig».⁴ Diese Atmosphäre stetigen Weiterarbeitens an einem Projekt unter Berücksichtigung unterschiedlicher Perspektiven und Ansätze war für Krejcars Naturell nur allzu bezeichnend. Stets scheint er die Vielfalt des Lebens – beruflich wie privat – als Herausforderung betrachtet zu haben; allzu spontane und mitunter unüberlegte Entscheidungen waren dabei nicht ausgeschlossen.

Zur verheißungsvollen beruflichen Lage Krejcars gesellte sich auch privates Glück. Im Sommer 1926, wohl unmittelbar nach seiner Liaison mit der Journalistin und Übersetzerin Jarmila Fastrová, verliebte sich Krejcar in Milena Jesenská (1896–1944) [► Abb. 6.08]. Jesenská, in erster Linie als Adressatin der *Briefe an Milena* von Franz Kafka in die Literaturgeschichte eingegangen, zählte bereits damals zu den schillernden Persönlichkeiten im Prager Kulturleben; über lange Zeit hinweg hat der Schatten Kafkas das Leben dieser «unzeitgemäß emanzipierten und politisch engagierten tschechischen Journalistin» (Alena Wagnerová) verdeckt.⁵

Milena Jesenskás Karriere als Journalistin und Übersetzerin begann während ihres Aufenthalts in Wien 1918–1925. Nach einer turbulenten Sturm-und-Drang-Phase hatte sie auf Drängen des Vaters hin Prag verlassen und war zusammen mit ihrem ersten Mann, Ernst Polak, nach Wien gezogen. Polak, Angestellter bei der Österreichischen Landesbank und passionierter Kaffeehausgänger, konnte sich schnell in der Wiener Boheme einleben. Schon bald zählte er zu den Stammgästen der Literatentrunden im Café Central und später im Café Herrenhof; hier saßen auch zahlreiche, bereits aus dem Prager Café Arco bekannte Gesichter: Franz Werfel, Egon Erwin Kisch, Hermann Broch, Karl Kraus, Anton Kuh, Alfred Polgar und später Heimito von Doderer. War die extravagantere und vielbelesene Jesenská in Prag trotz ihrer Jugend schon Jemand und konnte vom guten Ruf der Familie Jesenský zehren (Milenas Vater, Prof. Jan Jesenský, war ein bedeutender Zahnarzt und Kieferchirurg), musste sie

sich hier in Wien neu zurechtfinden. Dass die Wahl auf Franz Kafka fiel, als Jesenská auf der Suche nach Verdienstmöglichkeiten auf die Idee kam, Prosa vom Deutschen ins Tschechische zu übersetzen, war wohl dem Einfluss Ernst Polaks zuzuschreiben. Unter den deutsch-jüdischen Literaten aus dem Arco war Kafka kein Geheimtipp mehr; allerdings dürfte auch Jesenskás eigenes literarisches Urteilsvermögen gereicht haben, um die Qualitäten von Kafkas Prosa zu erkennen. Als Polak und Jesenská im Herbst 1919 Prag besuchten, fand wahrscheinlich auch ein Treffen mit Kafka statt. Auch konnte Jesenská mit dem Schriftsteller S.K. Neumann vereinbaren, in der von ihm herausgegebenen Wochenschrift *Kmen* Kafkas Erzählung *Der Heizer*, später erstes Kapitel des Romans *Amerika*, zu publizieren. Zu jener Zeit festigte sich wohl auch Jesenskás Idee, eigene Feuilletons und Artikel zu verfassen. Begünstigt wurde dieses Unterfangen durch die quirlige Atmosphäre in Prag, wo man offen für neue Ideen und Impulse war; zahlreiche neue Zeitungen und Zeitschriften wurden gegründet und suchten dringend Beiträge. Am 30. Dezember 1919 erschien in der liberalen Tageszeitung *Tribuna* Jesenskás erster kleiner Beitrag über das mühselige und triste Leben im Nachkriegs-Wien. In der Folge wurde sie feste Korrespondentin der Zeitung und betätigte sich schon bald als Wiener Modereferentin auf der Frauenseite. Als Ende April 1920 *Der Heizer* in *Kmen* auf Tschechisch erschien, sollte sich in der Folge jener umfangreiche Briefwechsel zwischen Autor und Übersetzerin entwickeln, der Jesenská später in der Literaturgeschichte verewigte. Neben Kafka übersetzte Jesenská Prosa von Werfel, Döblin, Tolstoj und Upton Sinclair, ihre eigenen Artikel und Feuilletons wurden ausgereifter und umfangreicher und zeugen von einem wachsenden Interesse an sozialen Fragen: «Als Journalistin hat Milena Jesenská keinen Mangel an Themen. Sie findet sie überall auf den Straßen Wiens, in den Begebenheiten des Tages, im Wien der kleinen Leute, die an dem Zusammenbruch der alten Ordnung am meisten zu leiden haben. [...] Die Straße, nicht etwa die Sprache wie bei den Literaten aus dem Café Herrenhof, ist ihr Zufluchtsort.»⁶

Als Jesenská in der renommierten Prager Tageszeitung *Národní listy* [Nationalzeitung] Fuß fassen konnte, begann eine neue Etappe in ihrer journalistischen Laufbahn. Ihre frischen und lebendigen Berichte aus Wien stießen bei den Leserinnen und Lesern auf positives Echo; ihre Reisen nach Prag wurden häufiger, die Kontakte zu alten Freundinnen und Bekannten aufgefrischt. Milena Jesenská festigte schrittweise ihre Position in der Prager Zeitungswelt und da sich ihre Ehe mit Ernst Polak ohnehin in Auflösung befand, gab es für sie keinen Grund mehr, in Wien zu bleiben. Im Herbst 1925 kehrte sie mit ihrem nunmehrigen Lebenspartner, Franz Xaver Graf



6.15 – Jaromír Krejcar, Zahnmuseum für Jan Jesenský, Prag 2-Nové Město, Viničná 481/9, 1927–1928 [WV 37]. Schnitte und Grundrisse.
| Stavební archiv, Úřad městské části Praha 2, čp. 481



6.18 – Jaromír Krejcar, Inneneinrichtung mit Ausstellungsschränken und -vitrinen (?) des Zahn museums von Jan Jesenský, 1927–1928 [WV 38]. Ausstellungssaal mit Deckenbelichtung.
| Aus: *Zubní lékařství*, 1928

6.16, 17 – Jaromír Krejcar, Zahnmuseum für Jan Jesenský, Prag 2-Nové Město, Viničná 481/9, 1927–1928 [WV 37]. Ansicht vom Hof; Treppenhaus.
| Fotos: Jan Malý

Schaffgotsch, nach Prag zurück. Auch diese Beziehung hielt nicht lange: Schaffgotsch, der 1920 als überzeugter Kommunist aus dem revolutionären Russland zurückgekehrt war, konnte sich in Prag nicht zurechtfinden. Er wurde zu sehr abhängig von Jesenská und reiste kurze Zeit später nach Wien zurück. Ganz anders Milena Jesenská: Schon rasch begann sie das Ideal der modernen und emanzipierten jungen Frau zu verkörpern. Ihre Artikel wurden immer beliebter, rasch fand sie in den tschechischen Avantgarde-Kreisen um die Devětsil-Gruppe ein neues Zuhause [► Abb. 6.10]. Diskutiert und gefachsimpelt wurde auch hier im Café – allerdings in einer ganz anderen Atmosphäre als in Wien: «Wurde dort mit Ironie, Sarkasmus und tiefer Melancholie das Ende einer Epoche zelebriert, so steht hier alles im Zeichen eines unbekümmerten, fröhlichen Aufbruchs.»⁷ Schon bald wurde Jesenská zur verantwortlichen Redaktorin der Frauenseite der *Národní listy*, die immer populärer wurde. Sie konnte ein Team von Mitarbeiterinnen zusammenstellen, die eigene Rubriken betreuten oder selbst Artikel verfassten – Frauen, die typisch für diese Periode des Aufbruchs in der Tschechoslowakei waren: die Textildesignerin Jaroslava Vondráčková, die in Paris und Berlin studiert hatte und nunmehr an internationalen Ausstellungen teilnahm; Běla Friedländerová, die nach einem USA-Aufenthalt 1920 in Prag eine Gymnastikschule gegründet hatte – in Krejcars Büro- und Geschäftshaus Olympic in der Spálená – und an internationalen Sportwettkämpfen im Schwimmen, Skilaufen und Reiten teilnahm; Milča Mayerová, Schülerin des Tanzpädagogen Laban, die in Prag ein Tanzstudio eröffnete und eigene Theater-Musik-Kreationen erarbeitete [► Abb. 6.11–14]; Zdenka Foustková-Wattersonová, eine Journalistin, die aus den USA Artikel über Neues und Bahnbrechendes aus Amerika schickte. «Milenas Team» repräsentierte die neue tschechische Frauenelite: gebildet, selbständig, selbstbewusst, kompetent, für Neues aufgeschlossen und gerade deswegen weiblich. Die Frauen standen in ständigem Kontakt zueinander, diskutierten die neusten Trends aus Paris und New York, trafen sich tagsüber in einschlägigen Cafés und amüsierten sich abends in Nachtlokalen, in die der Jazz gerade Einzug hielt [► Abb. 6.09]. Ein neues Lebensgefühl sollte auf der Frauenseite der *Národní listy* den Leserinnen vermittelt werden. Was auf den ersten Blick als Ansammlung von Aufsätzen und Berichten über Aktuelles in der Gesundheitspflege, neueste Modetrends, moderne Wohnungseinrichtungen, neuzeitliche Kochgewohnheiten und unkonventionelle Frauenschicksale wirkte, entsprach in Wahrheit einem klaren Konzept: Hier ging es um alle Facetten eines modernen Lebensstils, einer modernen Lebenskultur, die Eingang in die verstaubten Stuben der alten Zeit finden sollte.

In dieser Atmosphäre voller Euphorie und Tatendrang lernte Jesenská im Sommer 1926 Jaromír Krejcar kennen; auf einer sonntäglichen Dampferfahrt auf der Moldau, wie Margarete Buber-Neumann berichtet.⁸ Angesichts von Jesenskás Kontakten zur Prager Avantgarde-Szene bereits während ihres Aufenthalts in Wien ist allerdings die Behauptung des Literaturwissenschaftlers Václav Černý naheliegender, die beiden hätten sich bereits 1925 kennengelernt.⁹ Diese chronologischen Ungereimtheiten mögen Nebensache sein; viel zentraler ist, dass zwischen den beiden eine ekstatische *amour fou* entbrannte. Bereits 1927 wurde geheiratet, im August 1928 kam die Tochter Jana («Honza», verheiratete Fischlová, später Černá) zur Welt. Nicht nur privat, auch beruflich scheinen sich Jesenská und Krejcar gegenseitig in Höchststimmung versetzt zu haben. Schon bald stapelten sich in Jesenskás kleiner Wohnung am Malteserplatz auf der Kleinseite Pläne, Zeichnungen und Skizzen des Architekten. Ein fortwährender Austausch über alle Fragen des modernen Lebensstils, über neue Wohnkultur und Neues Bauen bestimmten die symbiotische Beziehung zwischen Journalistin und Architekt. Auch Prof. Jesenský schien mit der neuen Liebe seiner Tochter zufrieden und begann sich sogar für die Aktivitäten seines Schweigersohns zu interessieren. 1927 beauftragte er Krejcar mit dem Bau eines Museums für die umfangreiche Sammlung des Staatlichen Instituts für Zahntechnik [WV 37]. Der Architekt projektierte einen unaufdringlich modernen Bau, den er geschickt in die Parzelle einpasste und entwarf wahrscheinlich auch die Vitrinen und Möbel [WV 38] für den pentagonalen, mittels einer Kuppel belichteten Ausstellungsraum [► Abb. 6.15–18].¹⁰

Krejcar und Jesenská verband auch die Neigung zum Leichtsinns, zur Ausgelassenheit ohne Grenzen und zu unüberlegten Entscheidungen – wie etwa mit geliehenem Geld per Taxi in den Böhmerwald oder in die Tatra zu fahren, weil sie der spontane Drang nach freier Natur dazu verleitete. Immer wieder verdunkelten Geldsorgen den glücklichen Eehimmel; Krejcar war zu jener Zeit zwar vielbeschäftigt und mehrere Projekte wurden ausgeführt, mit Geld konnte er aber nie umgehen: «Der beste Mensch der Welt, solange es nicht um Geldangelegenheiten ging», erinnerte sich Bohumil Steigenhöfer, damals Mitarbeiter bei Krejcar und auch verantwortlich für die Finanzangelegenheiten des Büros.¹¹ Belegt sind aus jener Zeit gar unbezahlte Rechnungen für Kohlelieferungen und Autoreparaturen – Ende der 1920er Jahre kaufte der automobilbegeisterte Krejcar von Graf Lobkowitz einen luxuriösen Austro-Daimler ADR 11/70, der zwar schnell fuhr, aber ständig kaputt war [► Abb. 6.19]. Der bohemehafte Lebenswandel von Jesenská und Krejcar wurde später freilich zum beliebten Sujet in den Memoiren von Zeitzeugen. Zumeist sind sie äußerst subjektiv gefärbt,



haben aber auf jeden Fall entscheidend zum «Mythos Milena» beigetragen.¹²

In den ersten Monaten ihrer Liebe zu Krejcar erreichte die umtriebige Journalistin auch einen neuen beruflichen Höhepunkt. Zwischen 1925 und 1927 erschienen drei Feuilleton-Sammlungen von ihr,¹³ im Herbst 1926 konnte sie zusammen mit ihrer alten Freundin Staša Jílovská und den beiden Karikaturisten Adolf Hoffmeister und Vratislav Hugo Brunner die Gestaltung der neuen Illustrierten *Pestrý týden* [Die bunte Woche] übernehmen [► Abb. 6.20]. Jaromír Krejcar publizierte hier kleinere Beiträge, etwa über Funktion und Ausstattung des modernen Badezimmers oder über Fragen der adäquaten Wohnungsbeleuchtung.¹⁴ [► Abb. 6.21] Bereits nach einem Jahr jedoch schieden die beiden Frauen wieder aus der Redaktion aus – eine zu «linke» Haltung von Jesenská und Jílovská und der finanzielle Misserfolg der anspruchsvollen Zeitschrift mögen Gründe dafür gewesen sein.

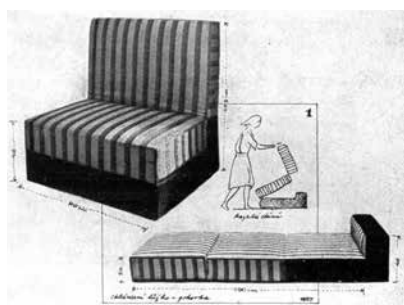
Unmittelbar nach ihrer Hochzeit richteten sich Jesenská und Krejcar eine gemeinsame Wohnung [WV 33] ein – gegenüber dem Olympic in der Spálená 33, im gleichen Haus, in dem Krejcar bereits seit Herbst 1924 sein Architekturbüro untergebracht hatte und in dem seine Mutter ein Süßwarengeschäft betrieb [► Abb. 6.22]. Der Grundriss des Neurenaissancebaus erlaubte Krejcar keine großen Experimente. Immerhin aber wurde die kleine Wohnung gründlich renoviert und mit zeitgemäßem Mobiliar bestückt. Krejcar selbst entwarf die Schreibtische, einen Wäscheschrank, ein Buffet, eine Bibliothek und eine Liege, die sich zu einem Fauteuil zusammenklappen ließ, sowie eine großes Liege-Sofa mit einem gestreiften Bezug von Slávka Vondráčková [► Abb. 6.23–30]. Kombiniert wurden diese schönen Stücke mit einigen Stahlrohr-Möbeln nach Entwürfen des Dessauer Bauhauses zu einem unaufdringlich modernen Interieur.

Jeden Samstag verwandelte sich die Wohnung in einem salonartigen Treffpunkt; alle, die zur Avantgarde und ihrem Umfeld gehörten, trafen sich hier bei heißen Würstchen, Kaffee und Plunder. Julius Fučík und Jiří Weil gingen ein und aus, Karel Teige war fast immer da, sogar der Doyen der tschechischen Literaturkritik, František Xaver Šalda, verirrte sich hierher und auch Hannes Meyer kam bei seinen Prag-Aufenthalten zu Besuch. «Es trafen sich dort Leute verschiedener Gesinnungen; es hieß, dass es zwei Gesellschaften gab: Die eine diskutierte über die Streikbewegung, die andere über Automobilmarken. Milena brachte diese zwei unterschiedlichen Gesellschaften – insofern dies ging – jeweils irgendwie in Einklang.»¹⁵

Es war eine bewegte, von Euphorie und Optimismus geprägte Zeit. Milena Jesenská verbrachte die wohl glücklichste Zeit ihres Lebens, erfüllt von ihrer Liebe zu

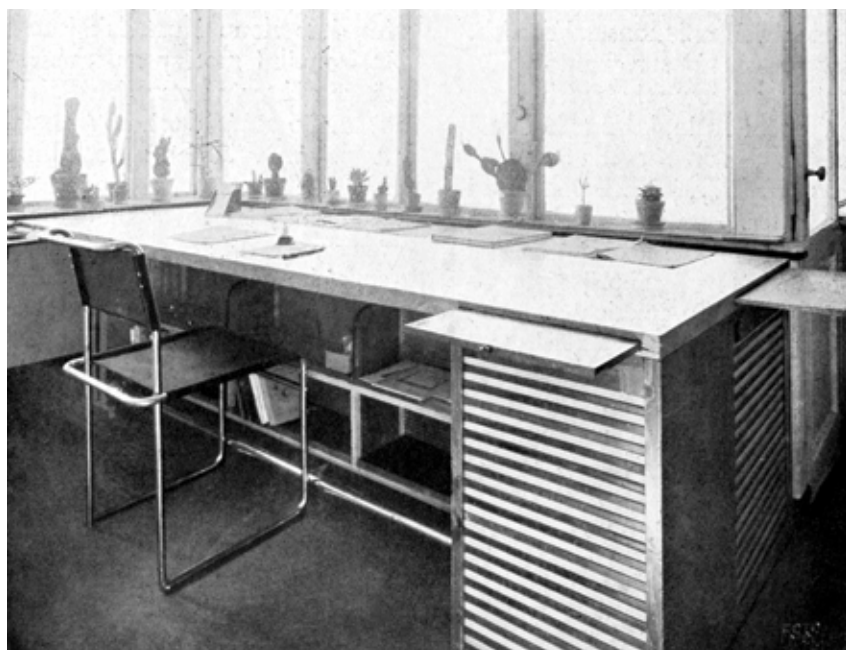
Jaromír Krejcar und angespornt durch immer neue Herausforderungen in ihrer Tätigkeit als Journalistin und als Botschafterin eines neuen Selbstverständnisses der emanzipierten und modernen Frau. Auch Jaromír Krejcar durchlebte eine intensive Zeit ausgelassener Liebe und zukunftssträchtiger Perspektiven, die ihm sein Beruf als Architekt zu bieten vermochte. Ungeachtet der teils missstimmigen Erinnerungen mehrerer Zeitgenossen scheinen Jesenská und Krejcar die symbiotische Verschränkung aus eben, lieben und arbeiten bravourös praktiziert zu haben.

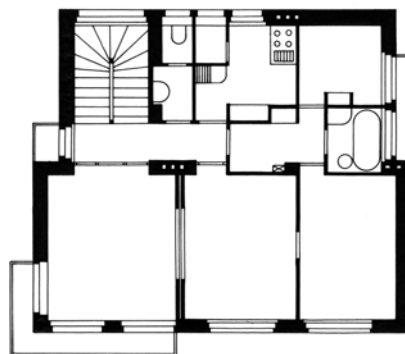
Vielleicht war es ja auch an einem jener Samstagnachmittage bei den Krejcars, als der Grundstein für das eine oder andere Bauprojekt gelegt wurde. Auf jeden Fall belegt die nachfolgende Auswahl an Bauten und Projekten die vielfältige Tätigkeit Krejcars zwischen 1926 und 1932. Exemplarisch dokumentiert wird damit auch das zeittypische Anliegen der Anhänger des Neuen Bauens, für die unterschiedlichsten Bauaufgaben eine zeitgemäße gestalterische Lösung zu finden.



6.23-30 – Jaromír Krejcar, Umbau und Inneneinrichtung der eigenen Wohnung und des Architekturbüros, Prag 1-Nové Město, Spálená 100/33 (heute 35), 1927 [WV 33]. Wäscheschrank in geöffnetem und geschlossenem Zustand; zusammenklappbares Bett; Liegesofa; Buffet in geöffnetem und geschlossenem Zustand; Schreibtische. Die mehrheitlich von der Firma Cvach in Sudoměřice ausgeführten Stücke fanden teilweise in der neuen Wohnung der Krejcars im Vereinshaus der Privatbeamtenvereinigung in der Francouzská Verwendung.

| Aus: *Stavitel*, Jg. 9, 1928 / Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933 / Aus: Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930





6.31–33 – Jaromír Krejcar, Haus Grete Reinerová, Prag 10-Strašnice, Nad olšínami 672/4, 1926–1927 [WV 29]. Ansicht von der Straße; Balkon über Eck (Fotos 2006); Grundriss Obergeschoss.
| Fotos: Klaus Spechtenhauser / Zeichnung: Rostislav Švácha

Moderne Wohnkultur: die Häuser Grete Reinerová, 1926–1927 und Richard Gibian, 1927–1929

Wie sehr das Einzelwohnhaus Mitte der 1920er Jahre den Charakter eines Experimentierfelds trug, hat Krejcar's Haus Vančura gezeigt. Noch 1930, als das Wohnhaus zwar «nicht mehr im Zentrum des Interesses der Architekten stünde», verteidigt Oldřich Starý die Wichtigkeit des Wohnhauses, «an dem die sich wandelnde Ansicht des modernen Menschen zum Wohnen ablesbar ist, an dem neue Konstruktionsmethoden, Materialien und Einrichtungen ausprobiert worden sind. Es darf auch nicht unterschätzt werden», so Starý im Weiteren, «wie stark sich diese Beispiele auch auf Randgebiete der Architektur auswirkten und wie sie die spätere Entwicklung der Wohnproblematik in schon völlig anderen Formen beeinflussten.»¹⁶

Voraussetzung für solche Experimente war eine aufgeschlossene und insbesondere finanzkräftige Bauherrschaft. Denn für die Architekten ging es ja nicht um die Applikation bereits ausprobiierter Grundrisslösungen nach dem Primat der bauökonomischen Standardisierung und Rationalisierung, sondern um ambitionierte Wohnhausprojekte mit raffinierten Details und idealerweise noch der adäquaten Innenraumgestaltung. Gefragt war eine Klientel, die sich für Neues Bauen und Wohnen zu begeistern wusste und bei eventuellen Kostenüberschreitungen getrost ein Auge zudrücken konnte. Gerade in der Tschechoslowakei war diese Schicht im Vergleich zum übrigen Europa sehr groß. Auch Jaromír Krejcar konnte davon profitieren.

1926–1927 konnte Krejcar das Haus Grete Reinerová samt einem Großteil der Inneneinrichtung in Prag-Strašnice realisieren [WV 29, 30] [► Abb. 6.31–33]. Wie schon das erste Projekt für das Haus Vančura basiert auch dieses Projekt auf der Kombination verschieden großer und in ihrer Funktion ausdifferenzierter Bauvolumen: Während der eigentliche Wohnbereich samt abschließender Dachterrasse in einem L-förmigen, zweigeschossigen Baukörper untergebracht ist, nimmt ein dreigeschossiger, von der Straße leicht zurückversetzter Baukörper das Treppenhaus auf. Beide Volumen sind sorgfältig proportioniert und zu einer kompakten Gesamtform synthetisiert, sodass Horizontale und Vertikale in ein subtiles Spannungsverhältnis treten: Ruhe und Dynamik bestimmen das Ensemble. Für weitere Akzente sorgen die privaten Außenräume: die großzügige Dachterrasse, der kleine Wirtschaftsbalkon an der Schnittstelle zwischen Wohn- und Erschließungstrakt und der über Eck geführte Balkon vor dem Esszimmer an der Südfassade. Dass Letzterer aufgrund seiner geringen Tiefe nur

eine beschränkte Nutzung zuließ, scheint Krejcar nicht gestört zu haben. Für ausgiebiges Sonnenbaden musste sich Frau Reinerová eben aufs Dach begeben. Es ist also durchaus legitim zu vermuten, dass Krejcar hier – wie Markus Stempl angemerkt hat – eher eine bestimmte «Geste» statt eine optimale Funktionserfüllung angestrebt hatte.¹⁷ Ohne zusätzliche und sinnfällig interpretierbare Gesten kam Krejcar bei der Disposition des Grundrisses aus: Die Wohn- und Arbeitsräume gruppierte er linear der Längsseite gegen Süden, wobei das Esszimmer mit drei Türen großzügig auf besagten Balkon geöffnet werden konnte. Auf der Nordseite brachte er die Toilette, Küche mit Speisekammer, Bad und Schlafzimmer unter.

Die Bauherrin, Grete Reinerová, war Schriftstellerin und Übersetzerin. Sie übertrug etwa Jaroslav Hašeks *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* [Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk während des Weltkriegs] ins Deutsche – nach wie vor die beste Übersetzung dieses verschmitzten Widerstandsbuchs gegen jede kriegslüsterne Obrigkeit. In den 1930er Jahren engagierte sie sich zusammen mit dem Literaturkritiker František Xaver Šalda für Emigranten, die aus Deutschland in die Tschechoslowakei geflüchtet waren. Schon kurz nach der Okkupation Böhmens und Mährens 1939 wurde Grete Reinerová von der Gestapo verhaftet und in ein Konzentrationslager deportiert. In ihrem Haus residierte bis 1945 die Gestapo und sorgte für die gründliche Zerstörung der von Krejcar entworfenen Inneneinrichtung. [► Abb. 6.34–37, 40] Die erhaltenen historischen Fotos dokumentieren ein kultiviertes Wohninterieur, für das Krejcar selbst einige schöne Möbelstücke entworfen hatte und von der Firma Cvach im südböhmischen Sudoměřice fertigen ließ. Dazu gehörten etwa eine Anrichte im Esszimmer, die an das Exemplar aus seiner eigenen Wohnung in der Spálená erinnert, mehrere Einbauregale und -kästen, ein verglaster Bibliotheksschrank im Arbeitszimmer, ein großes Liegesofa im Wohnzimmer sowie mehrere Tische und Sitzmöbel. Besonders einladend wirkt das Sofa, dessen Liegefläche vier Matratzenelemente bilden, überzogen mit einem groben Stoff mit Streifenmuster (möglicherweise nach einem Entwurf von Jaroslava Vondráčková). Hier scheint sich Grete Reinerová gern ausgeruht zu haben. Nicht minder bequem dürften auch die ebenfalls mit streifengemusterten Kissen bestückten Fauteuils gewesen sein, eine Neuinterpretation des sogenannten Morris-Chairs aus den Möbelwerkstätten des englischen Arts-and-Crafts-Pioniers William Morris. Wie die Fotos zeigen, entwarf sie Krejcar in un-



6.34–37 – Jaromír Krejcar, Inneneinrichtung des Hauses Grete Reinero-vá, 1927 [WV 30]. Schminkecke (links); Esszimmer; Arbeitszimmer; Blick vom Esszimmer ins Wohnzimmer. Fotos 1927.

| Fotos: Jaroslav Starec, Privatsammlung



6.38 – Links aussen: Max Ernst Haefeli, Morris-Chair mit verstellbarer Rückenlehne und Polsterkissen, um 1927. Hergestellt von Horgen-Glarus.

| Aus: Katalog Horgen-Glarus, Privatsammlung

6.39 – Links: Jan Vaněk, Morris-Fauteuil mit verstellbarer Rückenlehne, um 1929. Hergestellt von Standard bytová společnost [Standard Wohngesellschaft], Brno – Prag.

| Foto: Miloš Strnad, MMB

terschiedlicher Ausführung, wobei auf Details wie die verbreiterte Armlehne zur Ablage eines Buchs hingewiesen sei. Krejcar lag mit diesen Entwürfen durchaus im Trend. Auch andere Verfechter zeitgemässen Wohnens schätzten den Komfort solcher bewährter Möbelstücke aus der Frühphase der Wohnreform. [► Abb. 4.38, 39] Etwa Jan Vaněk, der praktisch zeitgleich für seine Firma Standard bytová společnost [Standard Wohngesellschaft] in Brno ein entsprechendes Modell entwarf. Frühe Stücke befanden sich in der Halle des 1927–1928 von Bohuslav Fuchs projektierten Hotels Avion.¹⁸ Oder in der Schweiz Max Ernst Haefeli, dessen ab 1926 entwickeltes Holz-möbelprogramm für Horgen-Glarus einen Morris-Chair beinhaltete. Zwei Modelle mit Polsterkissen aus der ersten Produktionsphase standen auch in einer der von der «Schweizer Kollektivgruppe» des Werkbunds mit neuen Typenmöbeln eingerichteten Musterwohnungen im Mehrfamilienhaus von Mies van der Rohe auf dem Stuttgarter Weißenhof.¹⁹ Ganz offensichtlich ging es Krejcar bei der Ausstattung der Wohnräume für Grete Reinerová nicht um zeitgeistträchtige Modernität um jeden Preis. Bewusst verzichtete er auf das gerade aufkommende Stahlrohrmobiliar und setzte vielmehr auf zeitgemäss gestaltete und sorgfältig produzierte Holzmöbel.

Die Räume zeugen denn auch von jener einladenden Behaglichkeit, wie wir sie aus den Interieurs von Adolf Loos, Josef Frank oder Lux Guyer kennen.

Trotz seiner eher bescheidenen Ausmaße zählt das Haus Reinerová zu den bedeutenden Realisierungen in Krejcars Werk. Es markiert einen wichtigen Schritt auf dem Weg zu einer modernen Wohnbauarchitektur, die von den Vorgaben des Terrains ausgeht und nach einer Verbindung zwischen privater Wohnwelt und umgebendem Außenraum strebt. Die große Dachterrasse und die beiden Balkone schaffen individuell beispielbare Übergangsräume, die in ein Wechselspiel zur strengen und einfachen volumetrischen Gliederung des Gebäudes fast schon Loos'scher Prägung treten. Die zeittypische Tendenz zu Vereinfachung und Klarheit kommt im Haus Reinerová besonders gut zum Ausdruck. Im Werk Krejcars wird sie wenig später in der Architektur des Vereinshauses der Privatbeamtenvereinigung einen weiteren Höhepunkt finden. Nicht zuletzt aber ist es das sorgsam gestaltete Interieur, das von einem hohen Bewusstsein für zeitgemäße Wohnkultur zeugt und den Bau als beachtenswertes Kleinod aus der Frühphase des tschechischen Neuen Bauens in Erinnerung ruft.



6.40 – Jaromír Krejcar, Inneneinrichtung des Hauses Grete Reinerová, 1927 [WV 30]. Wohnzimmer mit Liegesofa. Foto 1927.

| Foto: Jaroslav Starec, Privatsammlung



6.41 – Jaromír Krejcar, Haus Richard Gibian, Prag 6-Bubeneč, Charlese de Gaulla 816/22, 1927–1929 [WV 40].

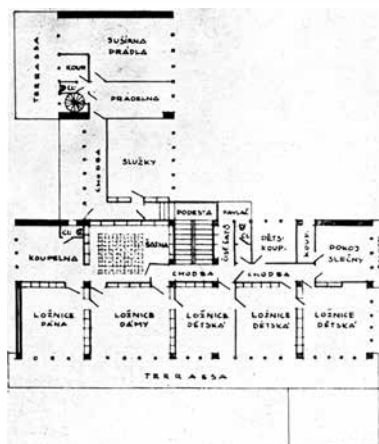
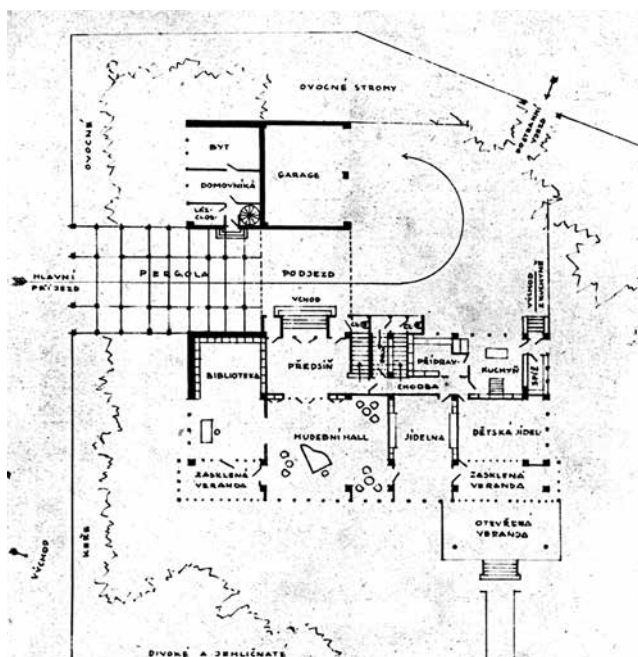
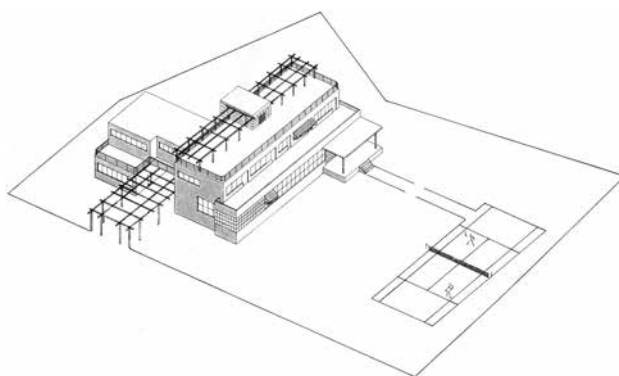
Ansicht von der Straße. Foto um 1929.

| Foto: Centropress, ÚDU AVČR

6.42 – Jaromír Krejcar, Haus Richard Gibian, Prag 6-Bubeneč, Charlese de Gaulla 816/22, 1927–1929.

Erstes Projekt, Januar 1927 [WV 34]. Perspektive.

| Aus: Gropius, *Internationale Architektur*, 2. Aufl., 1927



6.43 – Erstes Projekt Haus Richard Gibian. Grundrisse Erdgeschoss und Obergeschoss.

| Aus: *Stavba*, Jg. 6, 1927–1928

Ganz andere finanzielle Mittel als Grete Reinerová standen dem Großindustriellen Richard Gibian zur Verfügung, als es um den Bau seines repräsentativen Familiensitzes in Prag-Bubeneč ging [➤ **Abb. 6.41**]. Er veranstaltete sogar einen geladenen Wettbewerb, aus dessen eingereichten Projekten ihm dasjenige von Jaromír Krejcar am besten gefiel [WV 34]. Gibian beauftragte den Architekten mit der weiteren Bearbeitung und nach mehreren Änderungen konnte wohl schon Ende 1927 mit den Bauarbeiten begonnen werden [WV 40]. 1929 war das Haus Richard Gibian bezugsbereit, wobei Krejcar wie schon beim Haus Reinerová auch für die Gestaltung der Innenräume verantwortlich zeichnete [WV 52].

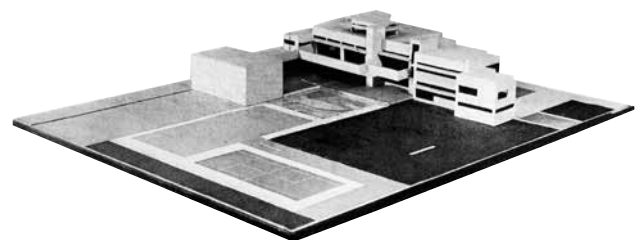
Der erste, Mitte Januar 1927 vorgelegte Entwurf für das Haus Gibian, den auch Walter Gropius in der zweiten, erweiterten Ausgabe seiner *Internationalen Architektur* von 1927 publizierte,²⁰ zeigt einen langgestreckten, abgetreppten Wohntrakt, der im Obergeschoss mittels einer Passerelle mit einem kleineren Gebäudeteil für die Bediensteten verbunden ist [➤ **Abb. 6.42**]. Eingebettet ist das Ensemble in einen großzügigen Garten mit Tennisplatz. Wie bei der Villa Vančura akzentuieren Pergolen, großzügige Terrassen und eine Veranda die Verbindung mit der Umgebung. Ins Auge sticht bei diesem ersten Entwurf eine dezidierte Betonung der Symmetrie im Hauptbaukörper durch den mittig gesetzten, verglasten Dachaufbau mit den anschließenden Pergolen sowie die beiden ebenfalls verglasten Veranden an den Flanken des eingeschossigen Vorbaus gegen den Garten. Die offene Veranda mit direktem Zugang zum Garten, der Bediensteten trakt und die Pergola über der Einfahrt lockern diese Symmetrie auf und verleihen der Anlage die nötige Dynamik. Die Organisation des Grundrisses im Wohntrakt folgt sowohl im Erd- als auch im Obergeschoss einer klaren Trennung in gegen den Innenhof orientierte Wirtschafts- und Nebenräume sowie sich gegen den Garten beziehungsweise auf die Hochterrasse öffnende Wohn- und Schlafräume. Alle Zimmer sind über einem Mittelgang erschlossen aber auch untereinander verbunden [➤ **Abb. 6.43**].

Noch im Juli 1927 präsentierte Krejcar eine überarbeitete Version seines Entwurfs. Sie war in enger Zusammenarbeit mit Krejcars damaligem Mitarbeiter Miroslav Lorenc entstanden, der auch die vorgelegten Pläne unterschrieb. In diese Projektphase war auch Jaroslav Polívka involviert; ob seine Firma bloß mit der Bauausführung betraut werden sollte oder ob er als Bauingenieur beigezogen wurde, kann heute nicht mehr rekonstruiert werden. Gegenüber dem ersten Entwurf ist insbesondere die Volumetrie des Wohntrakts geändert worden, was am in der Oktober-Nummer von *ReD* publizierten Modell gut ersichtlich wird.²¹ [➤ **Abb. 6.44, 45**] Der Dachaufbau ist vergrößert und an die Schmalseite versetzt worden, die

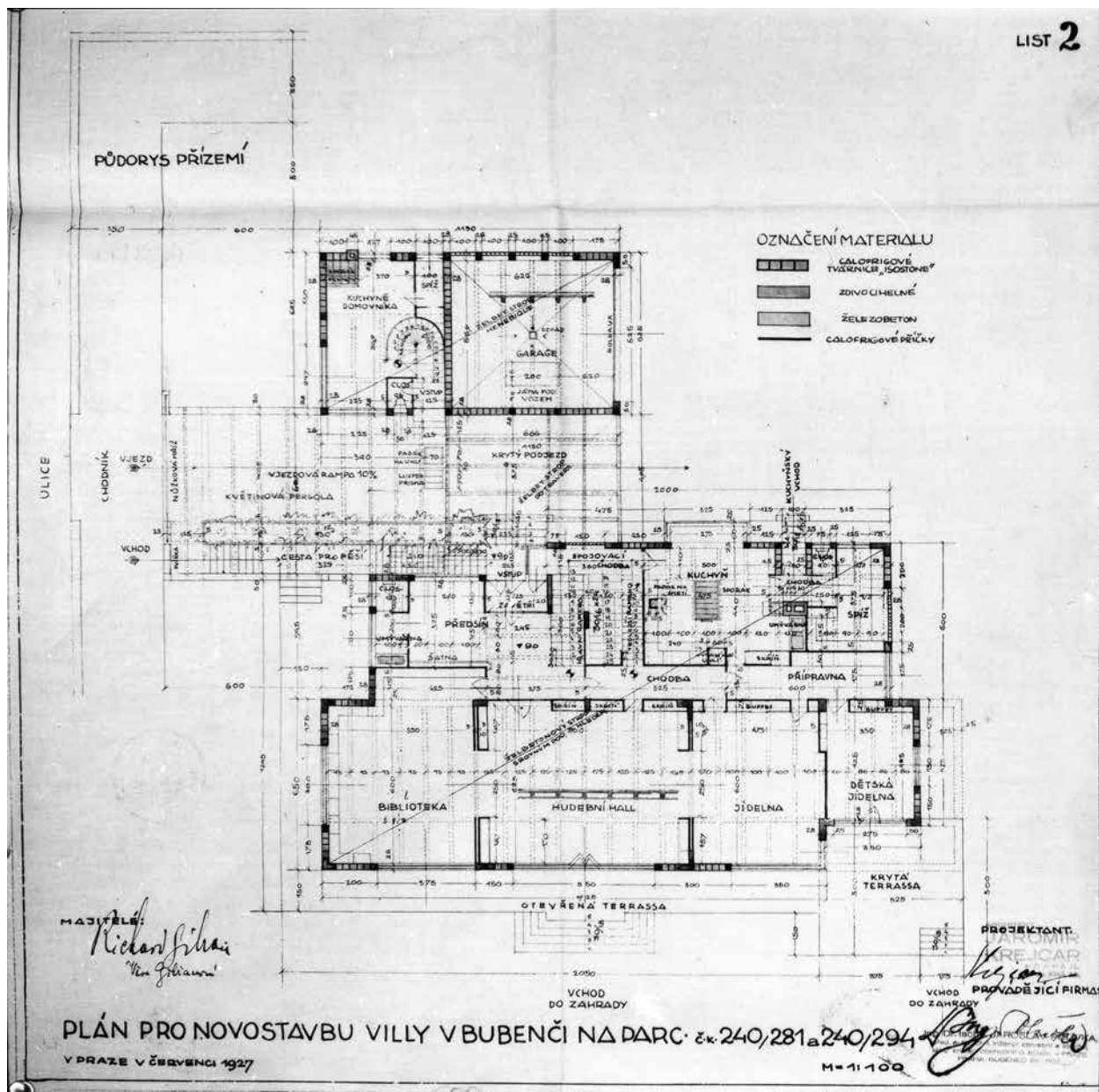
beiden östlichen Kinderschlafzimmer springen nun bis an den Rand der Hochterrasse vor, während das Kinderesszimmer leicht zurückversetzt ist und zusammen mit dem Esszimmer auf eine gedeckte Terrasse führt. An die Stelle einer symmetrischen und homogenen Komposition ist eine Verschachtelung mehrerer Bauvolumen getreten, die sich scheinbar durchdringen und zudem die Verzahnung des Gebäudes mit der Umgebung unterstreichen. Nach einer weiteren Überarbeitungsphase, bei der insbesondere das Gesamtbauvolumen reduziert und die Detaillierung finalisiert wurden, gelangte dieses zweite, überarbeitete Projekt durch die Firma Lampl & Fuchs zur Ausführung [➤ **Abb. 6.50, 51**].



6.44 – Jaromír Krejcar, Haus Richard Gibian, Prag 6-Bubeneč, Charlese de Gaulla 816/22, 1927–1929. Überarbeitetes Projekt, Juli 1927 [WV 40]. Modell, publiziert in *ReD*, Jg. 1, Nr. 1, 1927.
| Aus: *ReD*, Jg. 1, 1927–1928

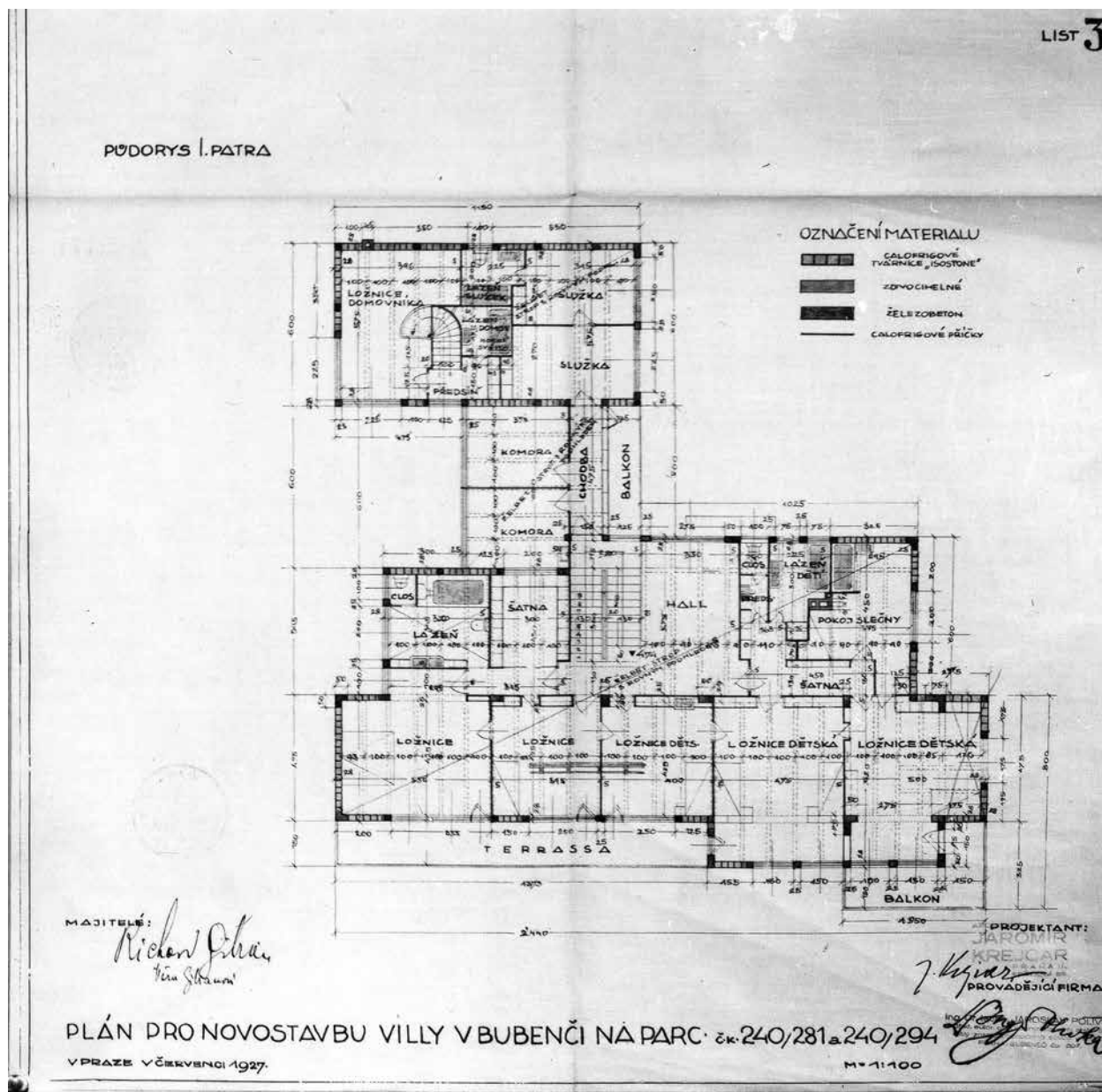


6.45 – Theo van Doesburg, Cornelis van Eesteren, Projekt für das Haus Rosenberg, 1921–1923. Modell, gezeigt 1923 in der Ausstellung *Les architectes du groupe De Stijl* in der Galerie *L'Effort moderne* von Léonce Rosenberg in Paris (15. Okt.–15. Nov.).
| Aus: *Stavba*, Jg. 3, 1924–1925



Rostislav Švácha hat angesichts der betont asymmetrischen Komposition des Hauses Gibian mit ihren ausgreifenden Bauteilen insbesondere auf Analogien zur Architektur des niederländischen Neoplastizismus hingewiesen.²² Im Auge hatte er dabei in erster Linie das Haus Rosenberg von Theo van Doesburg und Cornelis van Eesteren, 1923 in der De Stijl-Ausstellung bei Léonce Rosenberg in Paris gezeigt und im Jahr darauf als Illustration zu Theo van Doesburgs Aufsatz «Obnova architektury» [Erneuerung der Architektur] in *Stavba* publiziert.²³ Tatsächlich reichen die Parallelen bis zu Details wie dem vorgelagerten Tennisplatz oder der Passerelle. Abgesehen von dieser formalen Referenz verweist die intendierte Gestaltung des Hauses Gibian jedoch viel

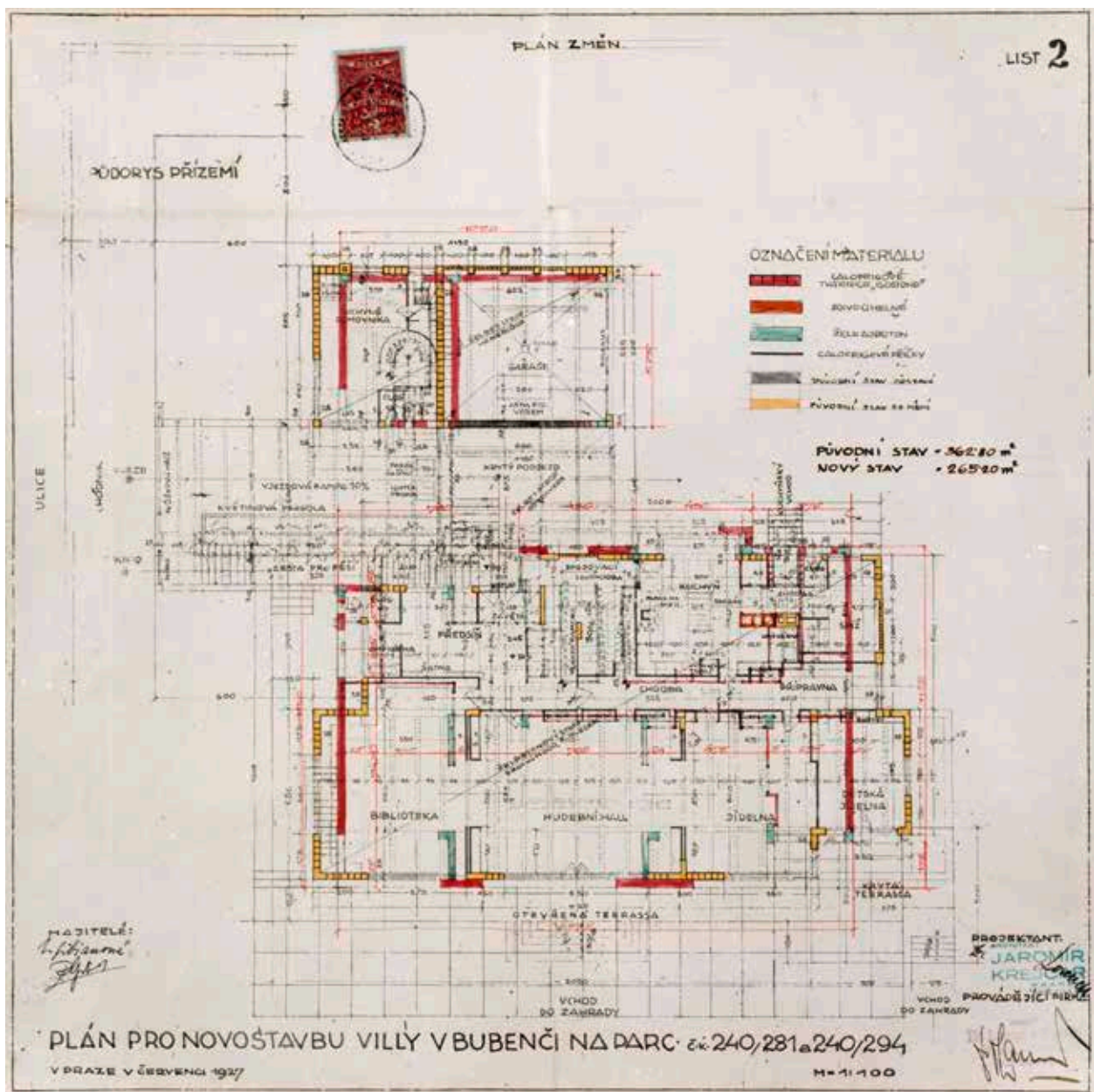
eher auf ein grundlegend neues Verständnis von Architektur, an dem in den verschiedenen Zentren der modernen Bewegung zeitgleich herumlaboriert wurde. Attestierte van Doesburg der «neuen Architektur» einen «ganz neuen plastischen Ausdruck im offenen Raum», der auf den «harmonischen Verhältnissen von ungleichen Teilen» beruhe, forderte er die Gestaltung der Innenräume nach «außen» und diagnostizierte einen neuen plastischen Reichtum «von vielseitiger raumzeitlicher Wirkung»,²⁴ so waren genau diese Ansichten auch Thema der aktuellen Diskussionen in Prag, Berlin oder Moskau. Es ging letztlich um die «Raum-Zeit-Konzeption», wie sie Sigfried Giedion später als grundlegend für die moderne Gestaltung festzustellen und etwa anhand des Dessauer



Bauhausgebäudes von Walter Gropius treffend herzuleiten wusste. Das Haus Gibian ist in diesem Sinn einer jener Komplexe einander gegenübergestellt und miteinander in Beziehung gesetzter Kuben, der erst durch das Umschreiten und das Betrachten aus unterschiedlichen Perspektiven fassbar wird. Auch hier würde Giedions Feststellung zutreffen, dass genau diese Dynamisierung der Wahrnehmung «neue Dimensionen für die künstlerische Imagination» und eine «vorher unbekannte Vielseitigkeit» ergebe.²⁵ Diese Qualitäten schien im Übrigen bereits Karel Teige herausstreichen zu wollen, zeigen doch die Fotografien in seiner Krejcar-Monografie das Haus Gibian in extremer Untersicht und lösen es in eine freie Komposition einzelner Kuben auf.²⁶ [► Abb. 6.51]

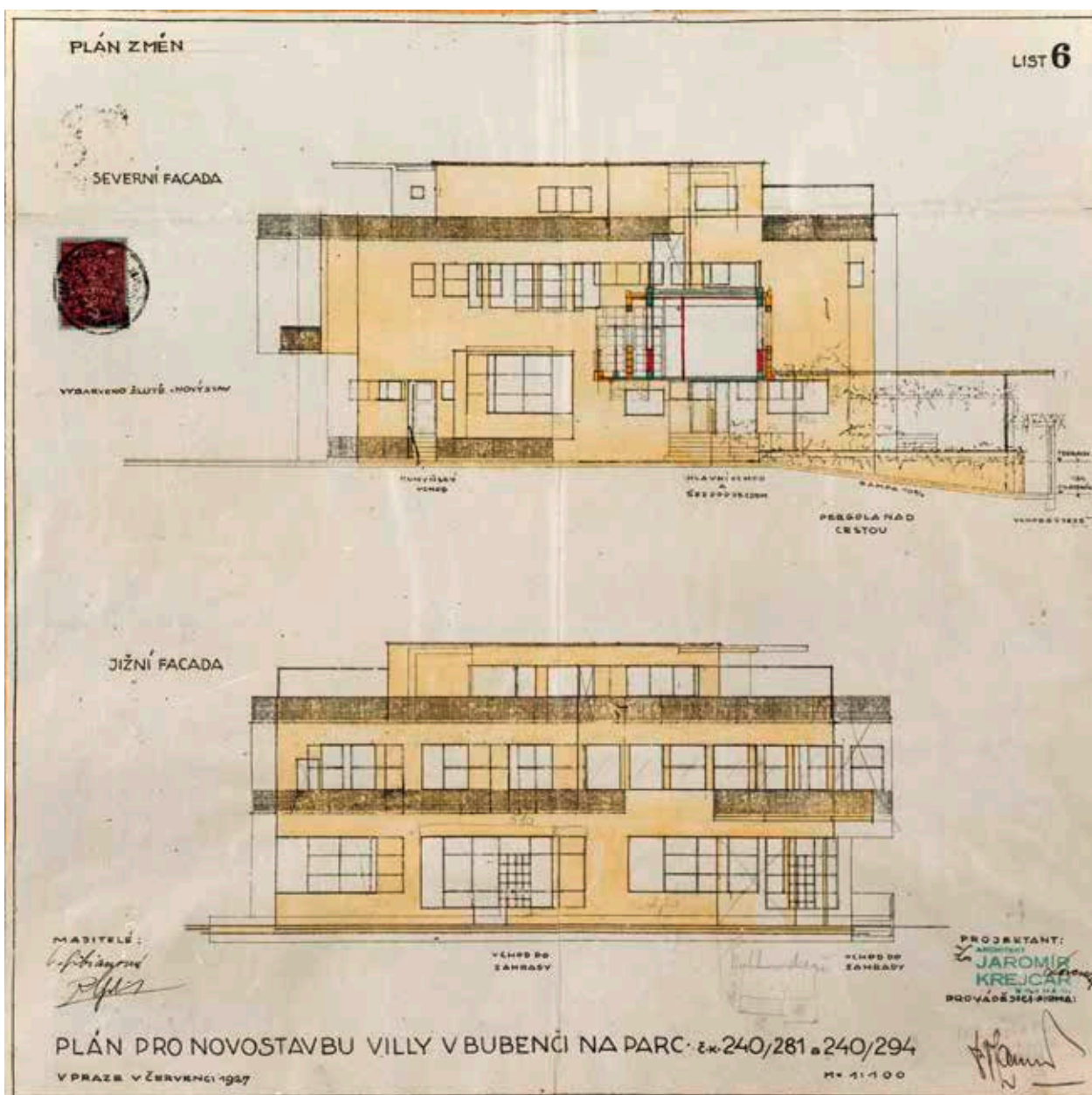
6.46, 47 – Jaromír Krejcar, Haus Richard Gibian, Prag 6-Bubeneč, Charlese de Gaulla 816/22, 1927–1929 [WV 40]. Überarbeitetes Projekt, Juli 1927. Grundrisse Erdgeschoss und Obergeschoss. Wie die Pläne zeigen, war zu diesem Zeitpunkt noch Jaroslav Polívka für die Bauausführung vorgesehen.

| MUO



6.48, 49 – Jaromír Krejcar, Haus Richard Gibian, Prag 6-Bubeneč, Charlese de Gaulla 816/22, 1927–1929 [**WV 40**]. Überarbeitetes Projekt, Juli 1927. Grundriss Erdgeschoss; Ansichten Nord- und Südfassade mit eingezeichneten Änderungen (Gelb: alter Zustand, Rot: neuer Zustand, Blau: Stützen des Stahlbetonskeletts).

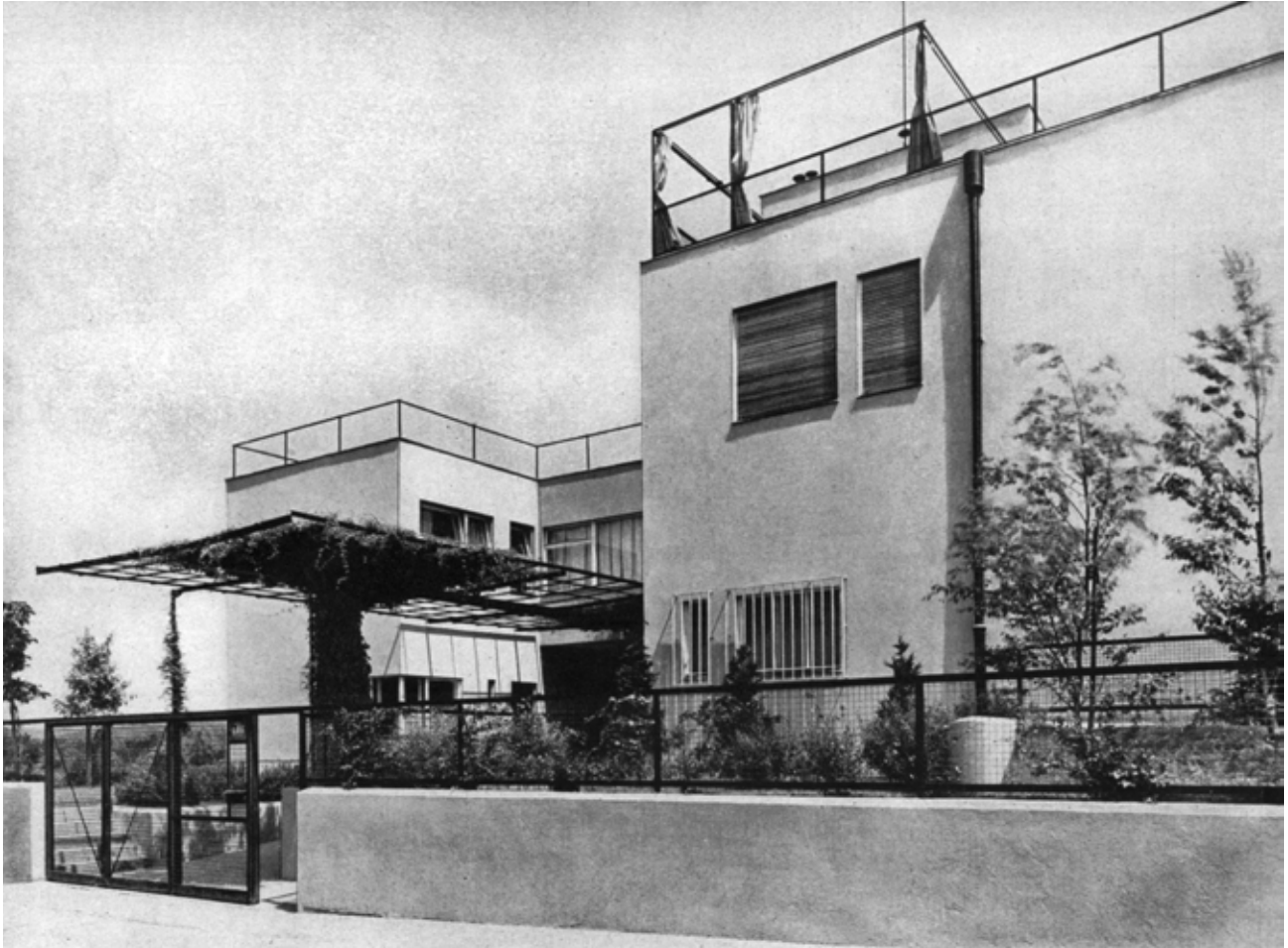
| MUO



Im Wohngrundriss weist die überarbeitete Version nur geringfügige Änderungen insbesondere im Erdgeschoss auf. Der Eingang ist verkleinert worden und wird nun längs der Einfahrt über ein Treppenpodest erschlossen. Weggefallen sind beide flankierenden Veranden gegen den Garten: In der Westecke ist nun die Bibliothek bis an die Fassade geschoben, wodurch sich Platz für einen Garderobenbereich samt Gästetoilette und Sitzgruppe ergibt; die Ostecke ist als Nische zwischen Ess- und Kinderesszimmer ausgebildet. Entlang der gesamten Gartenfassade verläuft nun eine große Terrasse, die im Bereich der durch den vorkragenden Balkon des Obergeschosses gedeckten Nische Platz für einen Esstisch bietet. Bibliothek, Wohn-/Musikzimmer und Esszimmer lassen sich jetzt dank gro-

ßer zweiflügeliger Schiebetüren zu einer langen Raumflucht verbinden [**Abb. 6.46–49**].

Die in Teiges Monografie publizierten Zeichnungen des finalen Möblierungsplans von Krejcar lassen auf ein gediegen-modernes Ambiente mit zahlreichen Einbaumöbeln und einladenden Sitzgelegenheiten schließen [**Abb. 6.55**]. Die einzige erhaltene Fotografie der ursprünglichen Inneneinrichtung zeigt die Diele im Obergeschoss [**Abb. 6.56**]. Richard Gibian, der mit technischen Geräten für Polygrafie handelte und ein führendes Büromaschinenunternehmen besaß, scheint es ein besonderes Anliegen gewesen zu sein, für sich, seine Frau Věra und die drei Söhne Thomas, Georg und Paul eine Atmosphäre kultivierten großbürgerlichen Wohnens zu

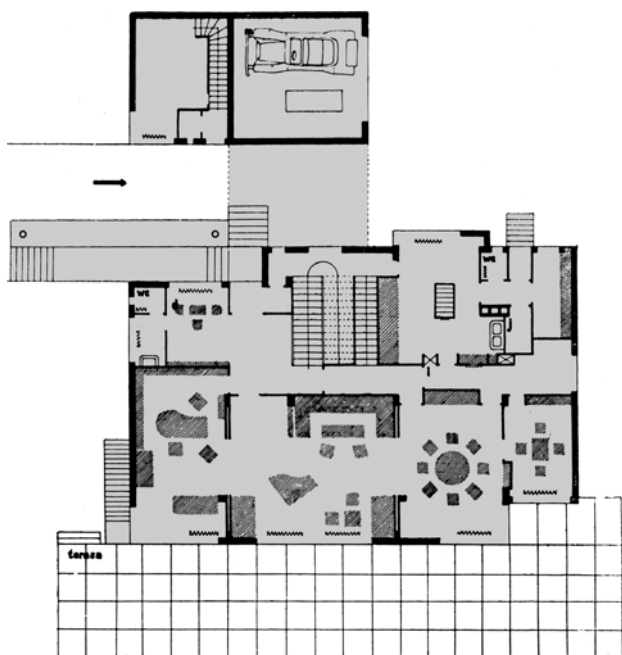


6.50, 51 – Jaromír Krejcar, Haus Richard Gibian, Prag 6-Bubeneč, Charlese de Gaulla 816/22, 1927–1929 [VW 40]. Ansichten von der Straße und von Nordosten. Diese Aufnahmen publizierte Karel Teige in seiner Monografie über Jaromír Krejcar und wollte damit offensichtlich die spannungsreiche Kombination einzelner Kuben zu einer dynamischen Großform unterstreichen.
| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933



6.52–54 – Haus Richard Gibian.
Ansichten von der Straße und vom Garten.
Fotos 1986.
| Fotos: Jan Maly





6.55 – Jaromír Krejcar, Haus Richard Gibian, Prag 6-Bubeneč, Charlese de Gaulle 816/22, 1927–1929. Möblierungsplan, 1928–1929 [WV 52].

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933



6.56 – Haus Richard Gibian. Diele im Obergeschoss. Foto um 1929. Bemerkenswert ist die schöne Verbindung von Architektur und Interieur mittels der übereck gezogenen Treppenbrüstung, die zur Seitenwand des Sofas wird.

| Foto: Centropress, ÚDU AVČR



6.57 – Kultiviertes Wohnen der Moderne in Wien: Josef Frank, Oskar Wlach, Haus Beer, Wien-Hietzing, 1929–1930. Wohnhalle.

| Aus: *Innendekoration*, Jg. 42, 1931



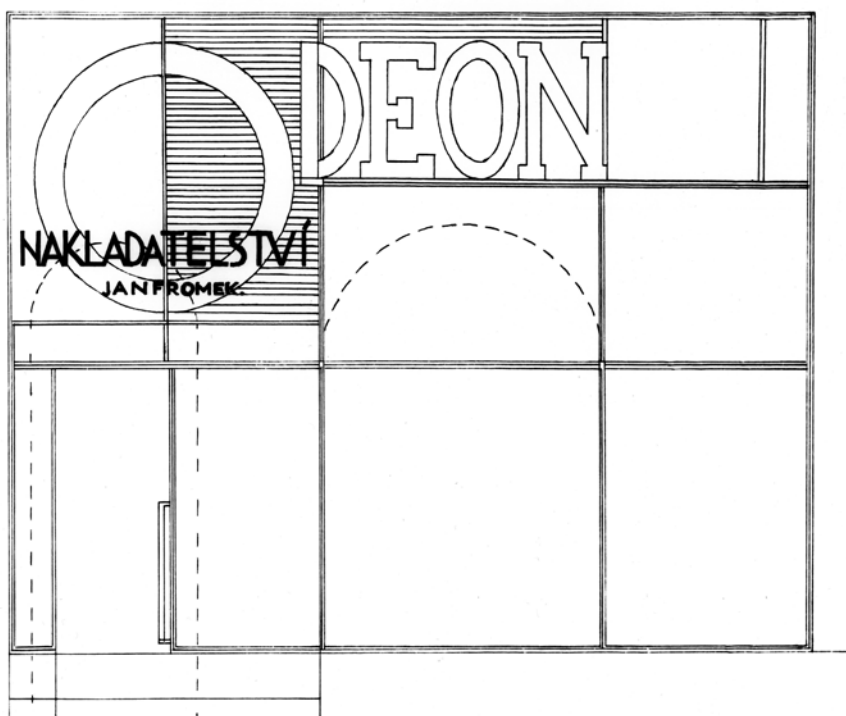
6.58 – Kultiviertes Wohnen der Moderne in Prag: Adolf Loos mit Karel Lhota, Villa Müller, Prag-Střešovice, 1928–1930. Wohnhalle.

| Foto: Martin Gerlach, UPM

schaffen. Er entschied sich dabei für ein unaufdringlich modernes Interieur, das ohne modische Effekte auskam. Sowohl die Größe der Küche als auch die vielen Sitzgelegenheiten im Wohn-/Musikzimmer deuten im Weiteren auf häufige Gäste im Haus Gibian hin – sei es anlässlich ausgiebiger Diners, nachmittäglicher Kaffeerunden oder gar ambitionierter Hauskonzerte unter Mitwirkung des Musikliebhabers Richard Gibian. Es muss hier jenes kultiviert-aufgeklärte Klima geherrscht haben, wie man es auch im Inneren vergleichbarer Wohnhausbauten der Moderne erwartet: etwa im Haus Flechtheim von Otto Rudolf Salvisberg (Berlin, 1928–1929), im eigenen Wohnhaus von Erich Mendelsohn, ebenfalls in Berlin (1929–1930), im Haus Beer von Josef Frank und Oskar Wlach in Wien-Hietzing (1929–1930) oder natürlich in der Villa Müller von Adolf Loos und Karel Lhota, 1928–1930 im Prager Bezirk Střešovice errichtet [**Abb. 6.57, 58**]. Das einstige Leben im Haus Gibian lässt sich heute freilich nur mehr erahnen. Bereits Mitte der 1930er Jahre emigrierte Richard Gibian mit seiner Familie in die USA und gründete dort die *Richard Gibian Business Machines Company*. Er starb 1981 im Alter von 89 Jahren. Während des Kriegs befand sich in seinem Prager Haus eine Gestapo-Zentrale, nach 1945 bewohnten es sowjetische Soldaten. 1946 erhielt Gibian das Haus offiziell zurück, um bereits 1951 wieder enteignet zu werden. Später wurden die großzügigen Räumlichkeiten in sechs Wohnungen aufgeteilt [**Abb. 6.52–54**]. Unlängst hat der Besitzer eines privaten tschechischen Fernsehsenders das Haus erworben. Trotz mehrfacher Interventionen konnte er nicht dazu bewogen werden, bei der Renovation des Hauses auf entsprechende Empfehlungen und Gutachten der Denkmalpflege einzugehen.

Mit dem Haus Gibian schuf Jaromír Krejcar einen überzeugenden Wohnbau im Geiste des Neuen Bauens. Während das äußere Erscheinungsbild ganz den aktuellen Tendenzen nach einer spannungsreichen Kombination unterschiedlicher Baukörper entspricht, die Außenräume und Pergolen die angestrebte Verschränkung mit der Umgebung zelebrieren und großzügigen Spielraum für «befreites Wohnen» bieten, folgt die innere Organisation des Hauses nicht ganz den neuesten Trends. Hier ist ein «plan libre» nur ansatzweise auszumachen. Vielmehr realisierte Krejcar mit diesem repräsentativen Sitz eines wohlhabenden Industriellen eine Synthese zwischen der klassischen Villa und dem englischen Landhaus mit seinen nach der Funktion und ihrer Beziehung zur Umgebung frei gruppierten Räumen. In erster Linie ging es hier um die Schaffung eines komfortablen, großzügigen und repräsentativen Wohninterieurs ohne exzentrische Gesten und Experimente. Im zeitgenössischen Diskurs wurden solche Bauten freilich unterschiedlich bewertet. Ganz anders als Oldřich Starý, der in Einzelwohnhäu-

sern nach wie vor einen Motor für den architektonischen Fortschritt auslotete, argumentierte Karel Teige. Er betrachtete den Bau solcher Villen – neben dem fehlenden sozialen Inhalt – als Hemmschwelle etwa in Bezug auf Standardisierungs- und Rationalisierungsbestrebungen im Bauwesen, da dies dem intendierten individuellen Charakter einer Villa widerstrebe und somit nicht verfolgt werde. Auch Jaromír Krejcars Bau subsumierte er wahrscheinlich vor dem Hintergrund seiner radikalisierten Ansichten insgeheim unter sein Urteil der «Villa als Monstrum des bourgeois Lebensstils.»²⁷



6.59 – Jaromír Krejcar, Auslage der Verlagsbuchhandlung Odeon von Jan Fromek, Prag 5-Malá Strana, Chotkova (heute Vítězná) 530/11, 1927 (zerstört um 1950) [WV 31]. Aufriss.

| Zeichnung: Rostislav Švácha



6.60 – Rechts oben: Walter Dexel, Transparent-Leuchtkasten an einer Feinkosthandlung, Frankfurt am Main, 1927.

| Aus: Klotz, Wilhelm (Hrsg.), *Licht und Beleuchtung*, Berlin: Hermann Reckendorf, 1928



6.61–64 – Publikationen aus dem Verlagsprogramm von Jan Fromek.

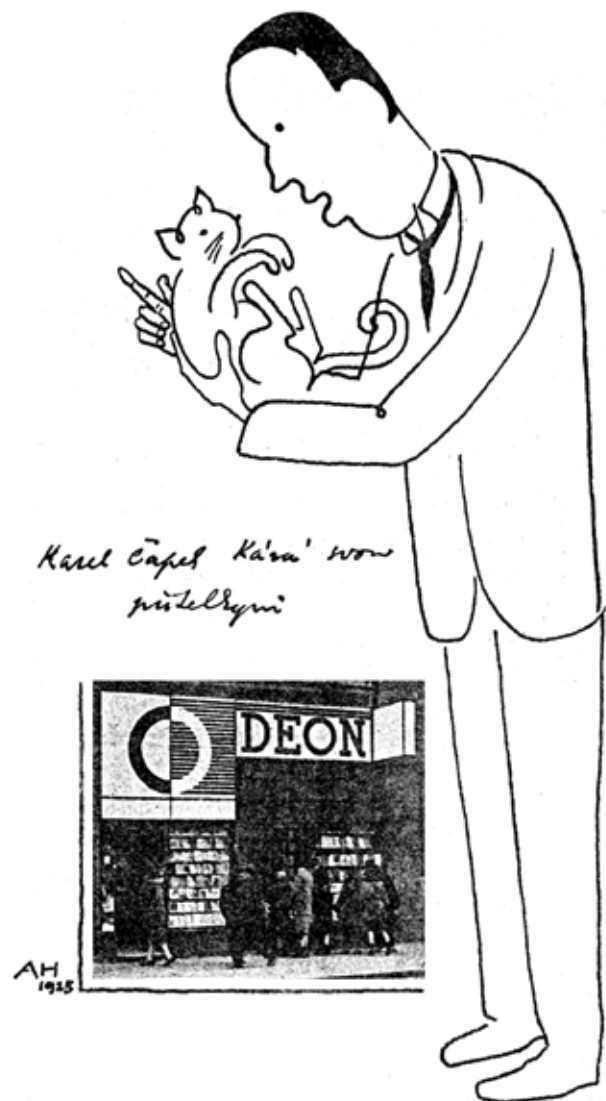
| Privatsammlung

Kabinettstück für einen Verleger: Auslage der Verlagsbuchhandlung Odeon von Jan Fromek, 1927

Jan Fromek gehörte zu den aufgeschlossensten Prager Verlegern der 1920er und 30er Jahre. In seinem Verlag Odeon erschienen zahlreiche Publikationen von Devětsil-Angehörigen, oft in aufwändiger typografischer Gestaltung von Otakar Mrkvíčka oder Karel Teige oder mit Illustrationen von Josef Šíma, Jindřich Štyrský oder Toyen [► Abb. 6.61–64].²⁸ Fromek ließ sich auch auf wenig lukrative Unterfangen ein, wie etwa der Herausgabe von Zeitschriften, zum Beispiel *ReD*, Jg. 1–3, 1927–1931 oder *Doba*, Jg. 1, 1934–1935. Es lag nahe, die enge Verbundenheit mit der künstlerischen Avantgarde auch durch die Gestaltung seiner neuen Buchhandlung in der Chotkova (heute Vítězná) am südlichen Rand der Prager Kleinseite zu demonstrieren. Die Wahl fiel dabei auf Jaromír Krejcar.²⁹

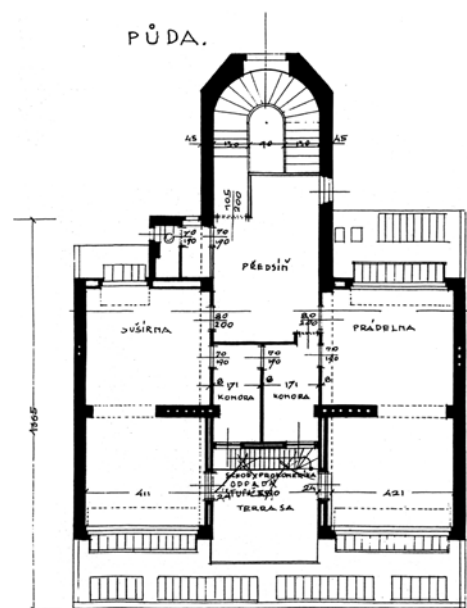
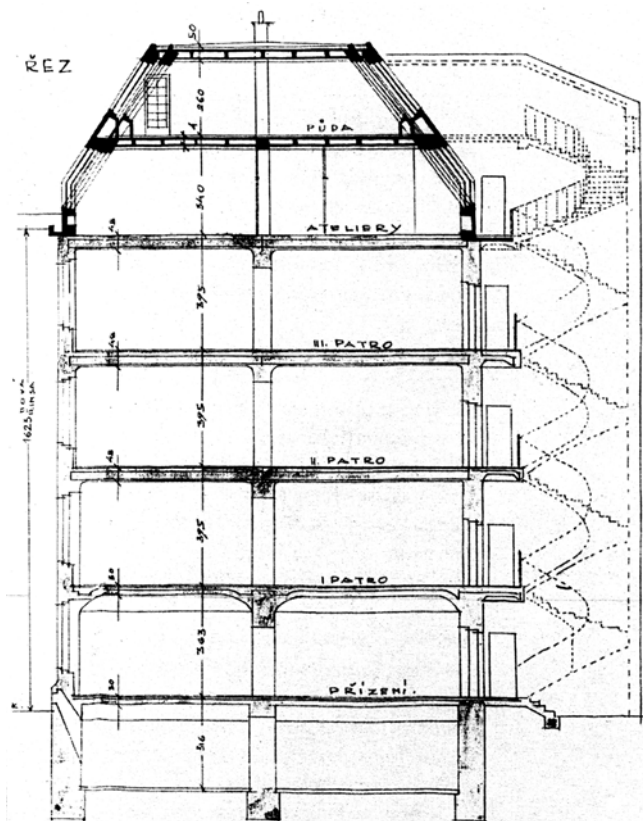
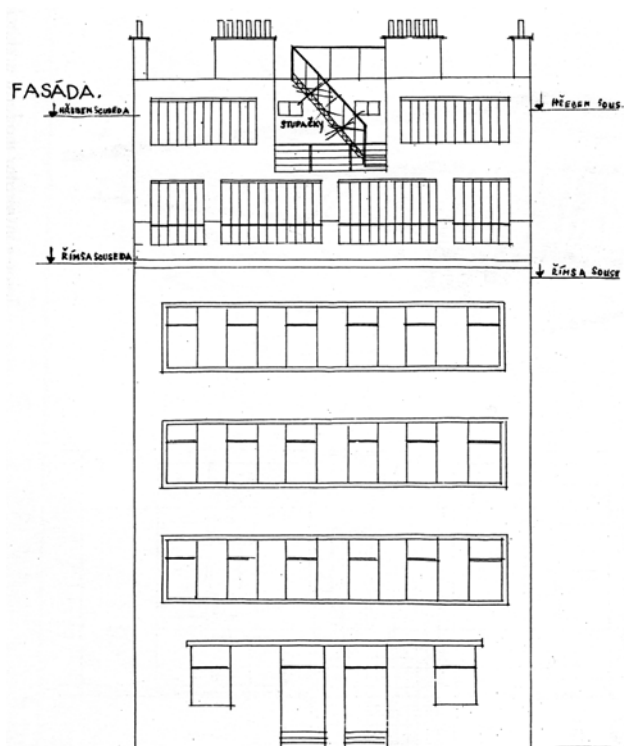
Krejcar setzte in seinem Entwurf [WV 31] vor den engeren Tür- und den breiteren Fensterbogen des bestehenden Empire-Hauses eine Eisenrahmenkonstruktion mit Glasscheiben. Für den großen Schriftzug ODEON griff er auf das von Karel Teige entworfene Verlagslogo zurück und modifizierte es geringfügig. Rechtwinklig zur Auslage platzierte er auf der rechten oberen Seite eine kastenförmige Reklametafel, wie wir sie von zeitgleichen Gestaltungen – etwa durch Walter Dexel – kennen [► Abb. 6.59, 60, 65]. Ob Krejcar auch die Innenraumgestaltung der Buchhandlung entwarf, kann nicht mehr rekonstruiert werden. In die Buchhandlung integriert war auch ein kleiner Ausstellungsraum, in dem Fromek Arbeiten junger Künstler, Karikaturisten und Grafiker zeigte. Eröffnet wurde er im Frühling 1927 mit der ersten eigenen Ausstellung des Karikaturisten und Feuilletonisten Adolf Hoffmeister.

Die sehr reduzierte, aber umso wirkungsvollere Gestaltung von Krejcar blieb nicht lange bestehen. Kurz nach 1930 bezog Fromek neue Räumlichkeiten in der Jungmannova im Prager Stadtzentrum. Das Geschäft wechselte seinen Besitzer und somit auch seinen Schriftzug. Beim Umbau des Hauses in den 1950er Jahren wurde die Auslagengestaltung von Krejcar entfernt, später bezog eine Metzgerei die Räumlichkeiten.



6.65 – Adolf Hoffmeister, Karikatur Karel Čapeks mit einem Foto der Buchhandlung Odeon, 1927.

| Aus: *Pestrý týden*, Jg. 2, 1927



6.66–68 – Jaromír Krejcar, Umbau des Mietshauses von Jana und Karel Teige, Prag 1-Nové Město, Černá 1610/12a (heute 14), 1927–1928 [**JW 36**]. Straßenfassade mit den später weggelassenen Fenstereinfassungen; Schnitt; Grundriss oberes Dachgeschoss.

| Stavební archiv, Úřad městské části Praha 1

6.69 – Jaromír Krejcar, Umbau des Mietshauses von Jana und Karel Teige, Prag 1-Nové Město, Černá 1610/12a (heute 14), 1927–1928. Ansicht vor der Veränderung der Fassade 1992–1993.

| Archiv des Autors



Kollektives Wohnen in spe: Fassadenneugestaltung und Aufstockung des Mietshauses von Jana und Karel Teige, 1927–1928

Karel Teige transportierte seine Architekturvorstellungen nicht nur mittels theoretischer Manifeste und Schriften, sondern auch als Kunde zweier führender Architekten der Prager Szene: Jaromír Krejcar und Jan Gillar.³⁰

Teige wohnte seit seiner Kindheit in einem viergeschossigen Stadthaus in der Prager Černá, das sich sein Großvater 1882 im Neurenaissance-Stil hatte erbauen lassen. 1927–1928 wurde das Haus auf Wunsch Karel Teiges und seiner Schwester Jana umgebaut; der Architekt war Jaromír Krejcar [WV 36] [► Abb. 6.69].

Krejcar befreite in seinem Projekt die Fassade von allen dekorativen Elementen. Ganz im Loos'schen Geist hatte er kurz zuvor verkündet, dass «das Dekor einer Fassade, sei es nun gut oder schlecht, nicht mehr zu tun hat mit Rhythmus und Proportionierung der Fassade, als eine gute oder schlechte Bemalung der Wände eines Zimmers mit dessen Proportionen. Das Dekor ist in diesem Sinn von geringer Wichtigkeit und kann am ehesten etwas zerstören. Am besten lässt sich dies durch das Entfernen des Dekors oder der Malerei beheben.»³¹ Wie das erhaltene Plankonvolut zeigt, wollte Krejcar auch ursprünglich – ähnlich wie im ersten Olympic-Projekt – die Fenster der drei Obergeschosse mit gesimsartigen Bändern umrahmen, «evoking perhaps the elongate windows of Functionalist architecture.»³² [► Abb. 6.66]

Wichtiger als die Purifizierung der Fassade war der Ausbau des Dachs zu zwei vollwertigen Geschossen [► Abb. 6.67, 68]. Diese integrierte Krejcar in eine konventionelle Schrägdachkonstruktion mit begehbaren Dachzinnen, um Baugesetzgebung und Traufhöhenregelung nicht zu verletzen. Beide Geschosse erhielten großzügige, zur Hausachse symmetrisch angeordnete Fenster, die ursprünglich in die Dachform integriert werden sollten. Krejcar entschloss sich in der Endvariante dann aber für eine Lösung mit Lukarnen, wie das Foto kurz vor dem erneuten Umbau 1992–1993 zeigt.

Teige und seine Lebensgefährtin Jožka Nevařilová bezogen nach Fertigstellung des Umbaus das obere der beiden Dachgeschosse, von dessen kleiner Terrasse auf der Straßenseite ein Treppenaufgang auf die Dachzinne führte. [► Abb. 6.70] Das untere Dachgeschoss reservierte Jaromír Krejcar für sich und betrieb dort zwischen 1929 und 1931 sein Architekturbüro. Nach seiner Übersiedlung ins Vereinshaus der Privatbeamtenvereinigung in den Prager Weinbergen bezogen Teiges Mutter und seine Schwester Jana die Räume.

Die Wohnung von Teige und seiner Freundin Jožka teilte Krejcar in drei parallele, rechtwinklig zur Straße verlaufende Trakte. Die beiden außenliegenden Sektoren

auf der Nord- und Südseite bildeten je ein Zweizimmerstudio mit separatem Eingang vom Gang her für Teige und Jožka, der Mittelteil beinhaltete Gemeinschaftseinrichtungen beider Apartments. Diese Trennung mag seltsam vorkommen, erklärt sich aber unter Berücksichtigung des später von Teige favorisierten kollektiven Wohnmodells. Karel Honzík schreibt in seinen Erinnerungen: «Die Wohnung war konzipiert wie eine ideale Einheit eines Kollektivwohnhauses, die aus zwei individuellen Wohnteilen (Teiges und seiner Freundin) bestand, verbunden durch Gemeinschaftseinrichtungen und eine minimale Küche.»³³ Zu diesem Zeitpunkt aber, 1927–1928, war in Teiges Schriften noch nichts von Kollektivwohnhäusern und der intendierten Verbannung des «Ehebetts als Brutstätte der untersten Formen des bürgerlichen Sexuallebens, als Bühne Strindberg'scher Dramen und als Symbol unendlicher erotischer Flachheit und Dekadenz» zu lesen.³⁴ Auf jeden Fall: «Krejcar's conversion of his [= Teiges] house clearly suggests that it would be Teige, who came to identify intimately with the conception of the collective house.»³⁵



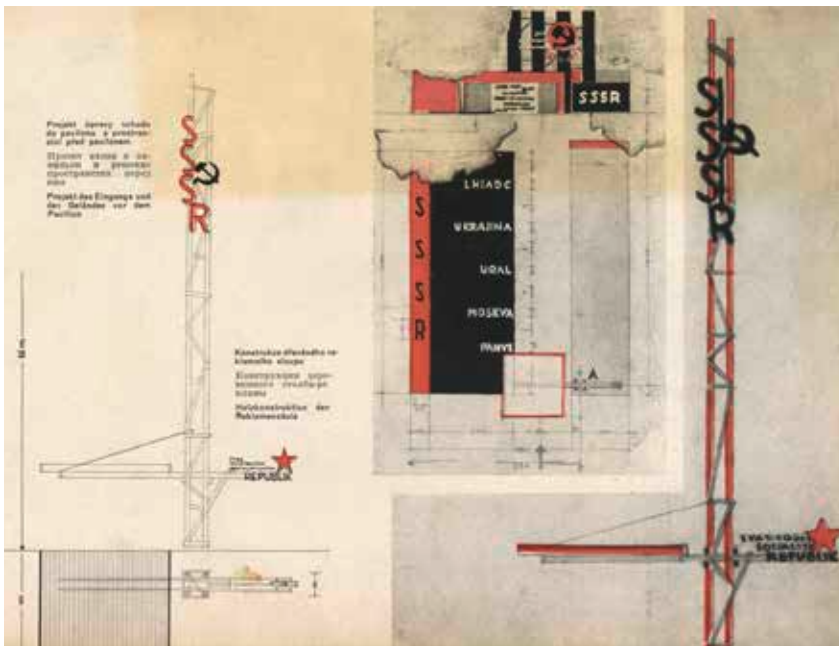
6.70 – Dachszenario: Vladimír Clementis, Julius Fučík, Jožka Nevařilová und eine unbekannte Person auf der Dachzinne von Teiges Haus. Foto 1928.

| Foto: Karel Teige, Privatsammlung



6.74 – Konstantin Mel'nikov, Pavillon der UdSSR an der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*, Paris, 1925.

| Aus: Gössel, Peter; Leuthäuser, Gabriele, *Architektur des 20. Jahrhunderts*, Köln etc.: Taschen, 2001



6.75, 76 – El Lissitzkij, Ausstellungsobjekt in der Abteilung der UdSSR an der *Internationalen Hygieneausstellung*, Dresden, 1930 (unten); Gestaltungsentwurf für den Pavillon der UdSSR an der *Pressa*, Köln, 1928 (rechte Seite).

| Beide aus: Lissitzky-Küppers, *El Lissitzky. Maler Architekt Typograf Fotograf*, 1992

6.71, 72 – Jaromír Krejcar, Pavillon der UdSSR an den Prager Mustermessen, Ausstellungsgelände an der Veletřní, Prag 7-Holešovice, 1928 [WV 41]. Ansicht; Entwurfszeichnungen.

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933



6.73 – Unbekannter Architekt, Pavillon der UdSSR an den Prager Mustermessen, 1929.

| Archiv des Autors



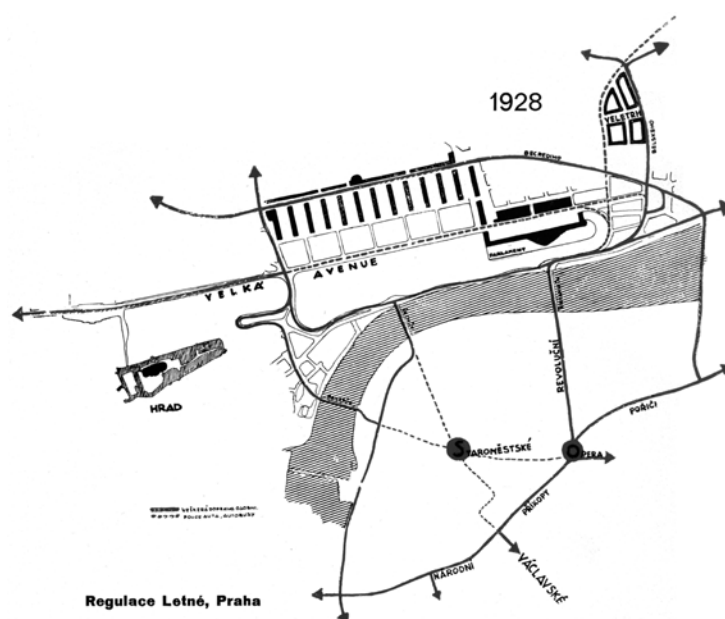
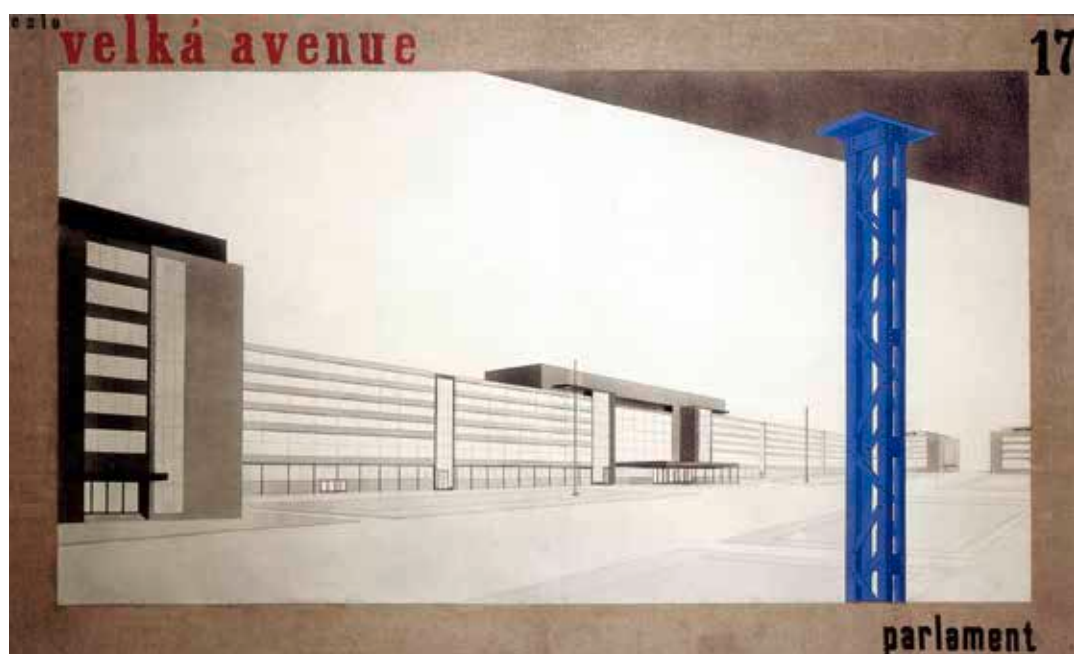
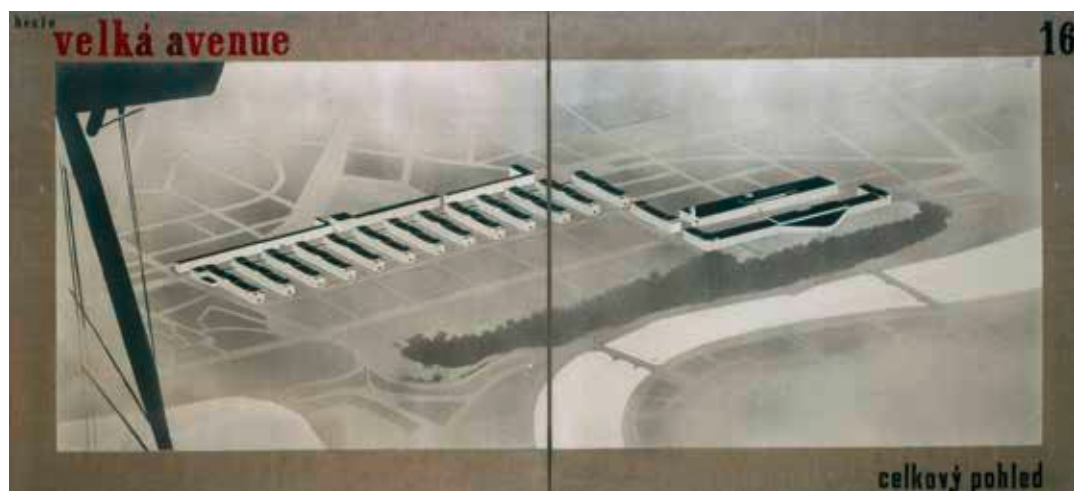
Kohle aus dem Osten: Ausstellungspavillon der UdSSR an den Prager Mustermessen, 1928

Ideeller Vater und erster Direktor der Prager Mustermessen war Václav Boháč (1874–1935). Schon vor dem Ersten Weltkrieg setzte sich der politisch engagierte Boháč für die regelmäßige Veranstaltung von Messen ein, um der aufstrebenden heimischen Wirtschaft in den böhmischen Ländern ein geeignetes Präsentationsforum zu schaffen. Seine Intentionen stießen damals bei der Wiener Regierung auf wenig Gegenliebe und wurden erfolgreich unterbunden. Zur Gründung der Mustermessen-Gesellschaft kam es daher erst 1920. Ihr Direktor träumte schon seit Anfang des Jahrhunderts von Prag als einem wirtschaftlichen und kulturellen Zentrum der slawischen Länder, so dass die Institution mit dem 1924–1928 errichteten Messepalast nicht nur die definitive Ablösung von jahrhundertelanger politischer und kultureller Bevormundung verkörpert, sondern auch für den Panslawismus von Václav Boháč steht. So wurde kurz nach der Fertigstellung des Gebäudes die riesige *Slovanská epopeje* [Slawisches Epos] von Alfons Mucha in der großen Aus-

stellungshalle des Messepalasts präsentiert und sollte diese gemäß Boháčs Sekretär Louda in eine «großartige Kathedrale des slawischen Geists»³⁶ verwandeln: Monumentale Historienmalerei und visionärer Pathos schienen in der Vorstellungswelt der Mustermessen-Leitung die betont sachliche Architektur des Messepalasts auf ideale Art und Weise zu ergänzen.

Zur gleichen Zeit, da Muchas riesenhafte Tafeln im Messepalast hingen, konnte auf dem alten Ausstellungsgelände hinter dem Messepalast der Pavillon der UdSSR besucht werden, der nach Plänen Jaromír Krejcars im September 1928 errichtet wurde und Muster russischer und ukrainischer Kohle präsentierte [WV 41] [► Abb. 6.71, 72]. Den Blickfang der gesamten Anlage bildet eine 16 Meter hohe Holzkonstruktion, die sich aus einem Gittermast und einem weitauskragenden Lattenrost zusammensetzt. Krejcars denkbar einfache Lösung – von Teige als «interessantes Beispiel einer semipermeablen Reklamearchitektur» bezeichnet³⁷ – zitiert augenscheinlich die fragilen Konstruktionen der sowjetischen Konstruktivisten, allen voran diejenige des Sowjetischen Pavillons von Konstantin Meľnikov an der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris, 1925 [► Abb. 6.74]. Den Grund für Krejcars möglicherweise bewusste Anlehnung sah Teige darin, dass es sich um eine Formensprache handle, die der westlichen Welt schon eingängig bekannt sei und den «Charakter einer Schutzmarke, made in SSSR» trage, an der die Herkunft der Waren auf den ersten Blick ablesbar ist.³⁸ Teiges Feststellung traf durchaus zu: Nicht nur 1925 in Paris, auch an weiteren internationalen Ausstellungen im Westen – etwa an der *Pressa* 1928 in Köln oder der *Internationalen Hygieneausstellung* 1930 in Dresden – präsentierte sich die Sowjetunion mit einprägsamen Installationen. Dreidimensionale Objekte und Konstruktionen, großformatige Fotomontagen mit Farbflächen, Parolen und minimal gehaltenen Textinformationen sorgten für eine lang anhaltende Wirkung beim Publikum. [► Abb. 6.75, 76] Wichtige visuelle Erkennungszeichen bei diesen Inszenierungen waren freilich Hammer, Sichel und Stern mit ihrer spezifischen Symbolik – sowie der jeweils emblemhaft gestaltete Schriftzug «USSR». Nicht nur Krejcars Pavillon reflektierte diese visuelle und gestalterische Rhetorik, sondern auch der Nachfolgebau auf dem Prager Messeareal, der 1929 von einem heute nicht mehr eruierbaren Architekten errichtet wurde. [► Abb. 6.73]





6.77–79 – Jaromír Krejcar, Wettbewerbsprojekt für einen Regierungsbezirk auf der Letná-Ebene, Prag 7-Holešovice (Letná), 1928 [WV 42]. Gesamtansicht aus der Vogelperspektive; Perspektive des Parlamentsgebäudes; Situation.

| NTM / Aus: *Stavitel*, Jg. 10, 1929 (Situation)

Demokratisch regieren: Wettbewerbsprojekt für einen Regierungsbezirk auf der Letná-Ebene in Prag, 1928

Die langgezogene, zwischen der Prager Burg [Pražský hrad] und dem Stadtteil Holešovice liegende Letná-Ebene stand seit Ende des 19. Jahrhunderts im Fokus des städtebaulichen Interesses in Prag. Zum einen stellte sich die Frage, was auf der großen Freifläche gebaut werden sollte, zum anderen ging es um die verkehrstechnische Erschließung und Überwindung der Letná, die sich wie ein Keil zwischen historisches Zentrum und prosperierende Neubaugebiete in den Prager Vororten Holešovice, Dejvice und Bubeneč schob.

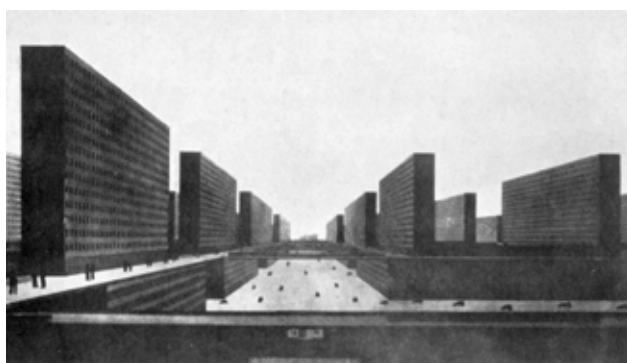
Ende der 1920er Jahre sah man in dem leicht erhöht liegenden Gebiet den geeigneten Standort für ein großzügig angelegtes Regierungsviertel, das die bis anhin über die ganze Stadt verteilten Ministerien- und Parlamentsgebäude in sich vereinen sollte. Aus diesem Grund wurde 1928 anlässlich des zehnjährigen Bestehens der Tschechoslowakei ein Architekturwettbewerb ausgeschrieben, der sich reger Beteiligung erfreute.³⁹

Jaromír Krejcar belegte mit dem eingereichten Projekt [WV 42] hinter seinem ehemaligen AVU-Studienkollegen Josef Štěpánek den zweiten Rang. Krejcars Entwurf präsentiert die verschiedenen Ministerien und Behörden als langgestreckte, identische Gebäude in einer nüchternen Formensprache [► Abb. 6.77–79]. Sie reihen sich in Zeilenanordnung rechtwinklig zu einem neuen, großen Boulevard – die «Velká avenue» – über die Letná, werden im Norden durch einen schlanken Gebäudekomplex abgeschlossen und durch den vorgesetzten Parlamentskomplex am östlichen Rand der Ebene zu einem weitläufigen Ensemble ergänzt. Bei der Ausführung der einzelnen Ministerienbauten, die unterirdisch und mittels Passerellen im 1. Obergeschoss miteinander verbunden sind, bemühte sich Krejcar um eine möglichst weitreichende Typisierung der Bauteile sowie um eine «optimale Belichtung und Belüftung aller Räumlichkeiten»⁴⁰ durch die Nord-Süd-Ausrichtung der Zeilen und großzügige Bandfenster. Es war genau die Zeilenbebauung, die Karel Teige in seiner Würdigung des Projekts herausstrich. Er wusste zu behaupten, dass es sich dabei um das «überhaupt erste Beispiel dieses Bebauungssystems nicht für Wohnzwecke» handle.⁴¹ Tatsächlich lag Krejcar mit seinem Vorschlag im Trend, wurde doch damals der Zeilenbau als zukunftsweisende Errungenschaft für die Bebauung insbesondere von neuen Wohnquartieren gehandelt. Vor allem bei den sozialdemokratisch organisierten Großsiedlungen in Deutschland – etwa bei der Siedlung Dammerstock in Karlsruhe (1927–1929, Walter Gropius, Otto Haesler) – wurde er programma-

tisch umgesetzt und begann wenig später auch die Wohnbauprojekte der tschechischen Architekten zu bestimmen. Mit seiner Würdigung des Projekts trifft Teige allerdings nicht ganz den Kern. Bereits 1927 hatte Ludwig Hilberseimer seine vertikale Hochhausstadt vorgestellt, eines der wohl «totalsten urbanistischen Konzepte des 20. Jahrhunderts» (Hanno-Walter Kruft) [► Abb. 6.80]. Die Großstadtvision von Hilberseimer sah 600 Meter lange und 100 Meter tiefe Blöcke vor, in deren unteren Geschossen die Geschäfte und Arbeitsstätten untergebracht waren und darüber 15 Geschosse mit Wohnungen. Angeordnet waren die Blöcke in einem strengen, auf dem Zeilen basierenden Raster system und oberhalb des fünften Geschosses mit Brücken verbunden. Aus heutiger Perspektive betrachten wir solche Stadtvisionen freilich mit einem beängstigenden Schaudern und würden wohl Krejcars Planung klar den Vorzug geben.

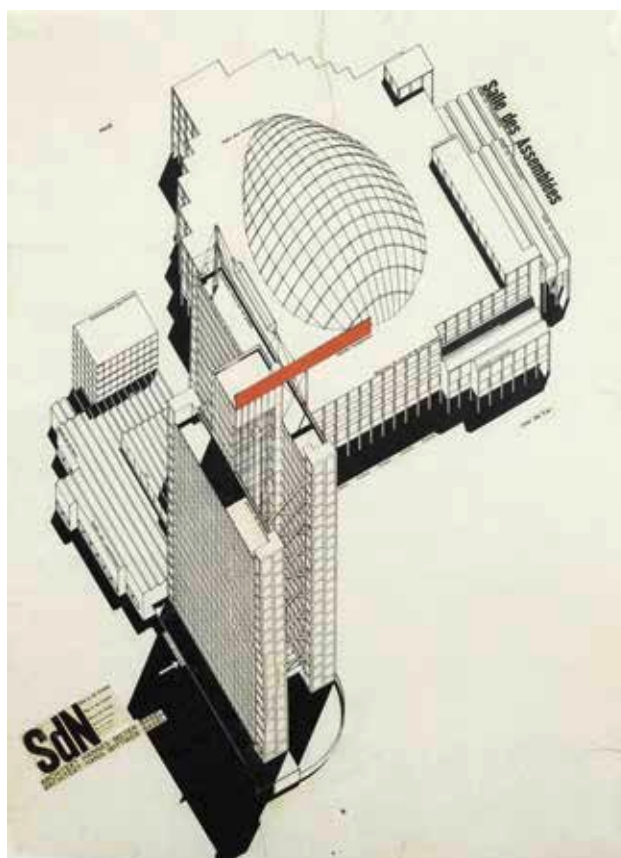
Krejcar begriff den geplanten Regierungsbezirk als «riesiges Laboratorium der staatlichen Administration»,⁴² das sich der Öffentlichkeit nicht als bedrohlich wirkendes Monstrum offenbaren, sondern in seiner offenen Zeilenbebauung die demokratischen Grundstrukturen des Staates versinnbildlichen sollte. Hier wären keine bürokratiebeflissenen Beamten hinter dicken Mauern am Werk gewesen, sondern Funktionäre der Öffentlichkeit, die am Wohlergehen des Volks arbeiteten. Diese idealisierte Vorstellung einer Vergesellschaftung von Politik und Verwaltung erinnert an die Erläuterungen von Hannes Meyer und Hans Wittwer zu ihrem Wettbewerbsprojekt für den Völkerbundspalast in Genf (1926–1927). Hier war es allerdings der Baustoff Glas, mit dem eine dezidiert demokratische Haltung transportiert wurde: «Keine Winkelgänge für die Winkelzüge der Diplomaten, sondern offene Glasräume für die öffentlichen Unterhaltungen öffentlicher Menschen»⁴³ stellten Meyer und Wittwer programmatisch in Aussicht [► Abb. 6.81].

Der Wettbewerbsausgang zeugt von der Mehrheitsfähigkeit, die das Neue Bauen gegen Ende der 1920er Jahre auch in offiziellen Kreisen genoss. Obwohl die Vertreter der modernen Bewegung in der Wettbewerbsjury – etwa Bohuslav Fuchs und Oldřich Stary⁴⁴ – eindeutig in der Minderzahl waren, wurde gegen die neoklassizistischen Entwürfe beispielsweise eines Bohumil Hypšman und für das moderne Projekt von Josef Štěpánek entschieden. Oberste Priorität hatte ganz offensichtlich der Wunsch nach einer modernen Lösung als angemessener Ausdruck für einen jungen, prosperierenden Staat. Wie Štěpáneks Siegerprojekt zeigt, wurde dafür sogar die Bildung einer neuen, dezidiert modernen Dominante gegen-



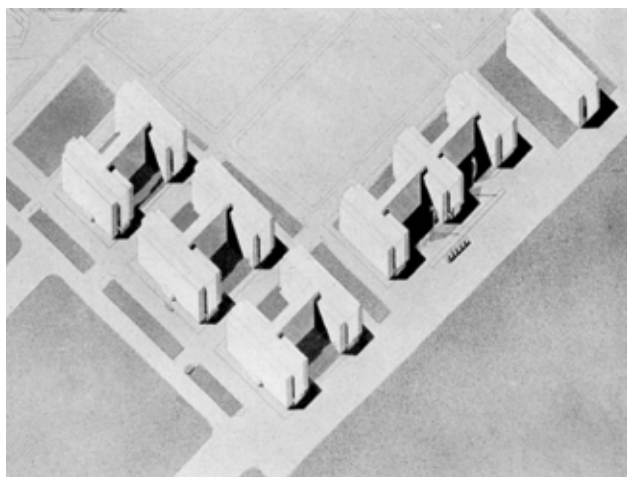
6.80 – Ludwig Hilberseimer, Konzept für eine Hochhausstadt, 1927. Nord-Südachse.

| Aus: Hilberseimer, Ludwig, *Groszstadtarchitektur*, Stuttgart: Julius Hoffmann, 1927



6.81 – Hannes Meyer, Hans Wittwer, Wettbewerbsprojekt für den Völkerbundspalast, Genf, 1926–1927. Überarbeitetes Projekt. Perspektive aus Süd-West.

| Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main



6.82 – Jaromír Krejcar, Wettbewerbsprojekt für die Bebauung des Ostteils der Letná-Ebene, Prag 7-Holešovice (Letná). Engerer Wettbewerb, 1929 [WV 46]. Perspektive.

| Aus: Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930

6.83 – Kamil Roškot, Josef Kalous, Jan Zázvorka, Tschechoslowakisches Innenministerium, Prag 7-Holešovice (Letná), Milady Horákové 1498/85, 1935–1939.

| Aus: Palouš, Jan A. (Hrsg.), *Tvořitel Československa*, Praha: Orbis, 1948



über der jahrhundertealten Silhouette der Prager Burg einkalkuliert. Tatsächlich war der Letná-Wettbewerb und sein Ausgang im damaligen internationalen Kontext ein ziemlich einzigartiges Ereignis; welcher europäische Staat beschloss schon, sich einen neuen Regierungsbezirk zu errichten – und das in dezidiert moderner Architektur. Allenfalls in den verschiedenen Sowjetrepubliken entstanden damals umfangreiche Komplexe für Ministerien und Behörden, die (noch) einer modernen Formensprache verpflichtet waren – etwa das riesige Haus der Staatlichen Industrieverwaltung der Ukrainischen SSR in Charkiv von Serafimov, Felger und Kravec (1925–1928). Die Bedeutung des Wettbewerbs für die tschechische Architekturszene ist nicht zu unterschätzen. Er zeigte, dass es durchaus realistisch war, moderne Architektur auch für derart anspruchsvolle und repräsentative Aufgaben einzusetzen und damit Erfolg zu haben. Die Tragweite des Wettbewerbs ist in diesem Sinn durchaus vergleichbar mit derjenigen des Wettbewerbs für den Völkerbundspalast in Genf (1926–1927). Zwar fielen dort die modernen Projekte von Le Corbusier und Pierre Jeanneret oder Hannes Meyer und Hans Wittwer durch, die anschließenden Diskussionen spielten jedoch keine unwesentliche Rolle beim späteren Zusammenschluss der modern gesinnten Kräfte in Form der *Congrès internationaux d'architecture moderne* (CIAM).

Zur Verwirklichung des Siegerprojekts, dem trotz progressiven Juryentscheids die Stringenz der Krejcar'schen Zeilenbebauung fehlt, kam es wegen fehlenden finanziellen Mitteln und der Weltwirtschaftskrise nicht. Trotz der nahenden Rezession fand 1929 ein weiterer Wettbewerb für die Bebauung des Ostteils der Letná mit Regierungsgebäuden statt, an dem auch Krejcar ein Projekt einreichte [WV 46] [► Abb. 6.82]. Als Torso der ursprünglichen Bebauungspläne wurde schließlich 1935–1939 am Ostrand des Plateaus das Gebäude des Tschechoslowakischen Innenministeriums nach Plänen von Kamil Roškot, Josef Kalous und Jan Zázvorka gebaut [► Abb. 6.83]. Auch der kurz nach dem Zweiten Weltkrieg veranstaltete Wettbewerb für ein Regierungsviertel blieb ohne Ausführung – realisiert wurde bloß ein Straßentunnel, der vom Moldauufer auf die Letná führt. An der Stelle, wo Krejcar das Parlamentsgebäude vorgesehen hatte, kam es 1937–1940 zur Errichtung der beiden Gebäude für das Landwirtschafts- und das Technische Museum nach einem Projekt von Milan Babuška. Nach 1948 diente das Letná-Plateau Militärparaden und anderen Inszenierungen des kommunistischen Regimes. Nach wie vor ist dieser städtebaulich bedeutsame Ort unbebaut; auch das Projekt für ein neues Gebäude der Tschechischen Nationalbibliothek von Jan Kaplickýs Future Systems am westlichen Rand der Letná ist nicht umgesetzt worden.



6.84 – Links aussen: Die moderne Frau: sportlich und emanzipiert. Seite aus der tschechischen Illustrierten *Eva*, 1935.

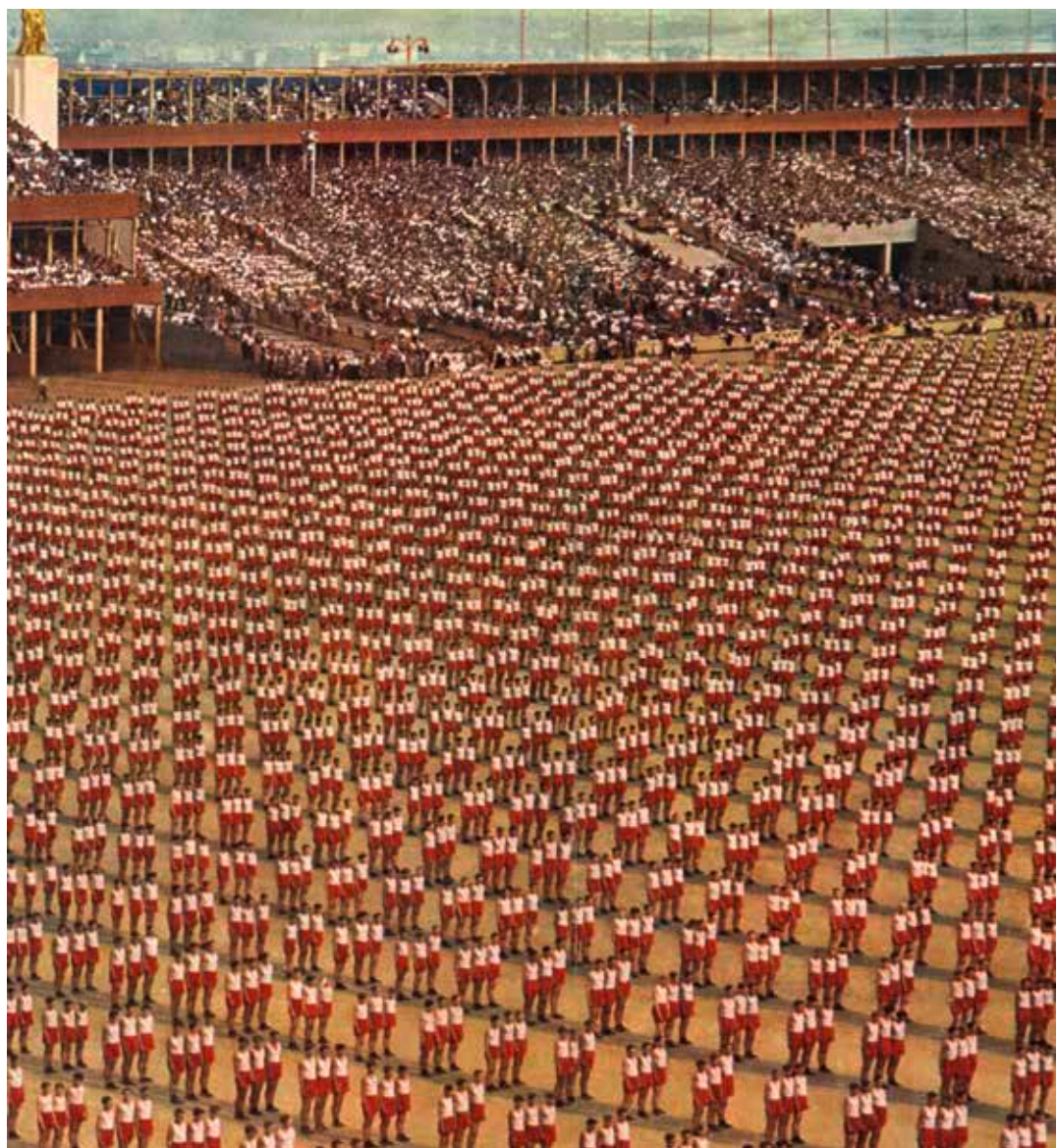
| Aus: *Eva*, Jg. 7, 1935

6.85 – Links: Václav Kolátor, Schwimmstadion, Prag 5-Hlubočepy (Barrandov), 1929–1930.

| Aus: *Stavba*, Jg. 9, 1930–1931

6.86 – Unten: 10. Sokol-Fest im Prager Strahov-Stadion, 1938.

| Aus: *Československo*, Jg. 3, 1947–1948



Für Körper und Geist: Projekte für das Stadion der 2. Arbeiterspartakiade sowie für Sportstadionanlagen in Prag-Braník und auf der Letná-Ebene, 1928–1929

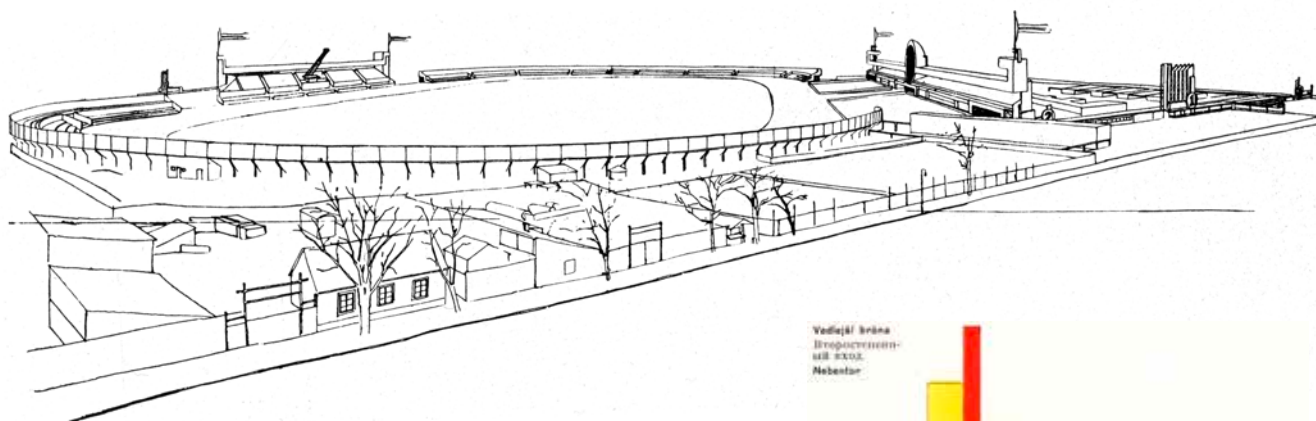
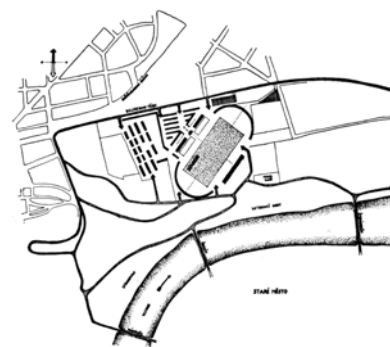
Schon bald nach dem Erscheinen von Sigfried Giedions kleinem Büchlein *Befreites Wohnen* (1929) war der Titel der programmatischen Publikation in aller Munde. Zusammen mit Schlagworten wie «Licht, Luft, Sonne» oder die «lichtdurchflutete Wohnung» wurde er zur Zauberformel für neues, zeitgemäßes Wohnen in leichten und lichten Behausungen, was letztlich einem gewandelten Lebens- und Körpergefühl entsprechen sollte [► Abb. 6.84]. Gefordert wurde «ein Haus, das sich in seiner Struktur im Gleichklang mit einem durch Sport, Gymnastik, sinngemäße Lebensweise befreiten Körpergefühl befindet: leicht, lichtdurchlassend, beweglich.»⁴⁵ Die Möglichkeiten nach ausgiebigem Aufenthalt im Freien und regelmäßiger körperlicher Ertüchtigung sollten sich jedoch nicht nur auf den privaten Balkon oder die neue Dachterrasse beschränken. Vielerorts erkannten die städtischen Behörden die Zeichen der Zeit und gingen eifrig daran, neue Grünanlagen, Naherholungsgebiete und Sportstätten zu planen. In diesem Kontext entstanden in der Tschechoslowakei etwa das schöne Schwimmbad am Fuß des Terrassenrestaurants in Prag-Barrandov von Václav Kolátor (1929–1930) [► Abb. 6.85] oder das Städtische Schwimmbad in Brno-Zábrdovice von Bohuslav Fuchs (1929–1932).

Auch Jaromír Krejcar befasste sich mit der Thematik: in den Wettbewerbsprojekten für das Stadion der 2. Arbeiterspartakiade auf der Prager Letná-Ebene, 1928 [WV 43] und für eine Sportstadionanlage in Prag-Braník, 1929 (zusammen mit Jiří Mašek und Hubert Slouka) [WV 47] sowie im Projekt für eine Sportstadionanlage wiederum auf der Letná-Ebene, 1929 [WV 48].

Beim Projekt für die Spartakiade handelt es sich gewissermaßen um einen Sonderfall. Der Organisator des Wettbewerbs war die kommunistisch orientierte *Federace dělnických tělocvičných jednot* [Föderation der Arbeiterturnverbände] FDTJ, die bereits 1921 die 1. Arbeiterspartakiade in der Tschechoslowakei durchgeführt hatte. Die FDTJ war mit über 100 000 Mitgliedern die drittgrößte Organisation ihrer Art in der Tschechoslowakei und stand zusammen mit anderen sozialistischen Gruppierungen in ideologischer Opposition zum größten und bekanntesten Turnverein, der *Československa obec sokolská* [Tschechoslowakische Sokolgemeinde] ČOS, die bis 1938 mit rund 950 000 Mitgliedern eine der größten Organisationen der Republik überhaupt war. Ursprünglich als Mittel der körperlichen Ertüchtigung des tschechischen Volks in der Monarchie und eines damit verbundenen nationalgeistigen Erwachens konzipiert, gewann sie bis zum Ersten Weltkrieg zunehmend an Mit-

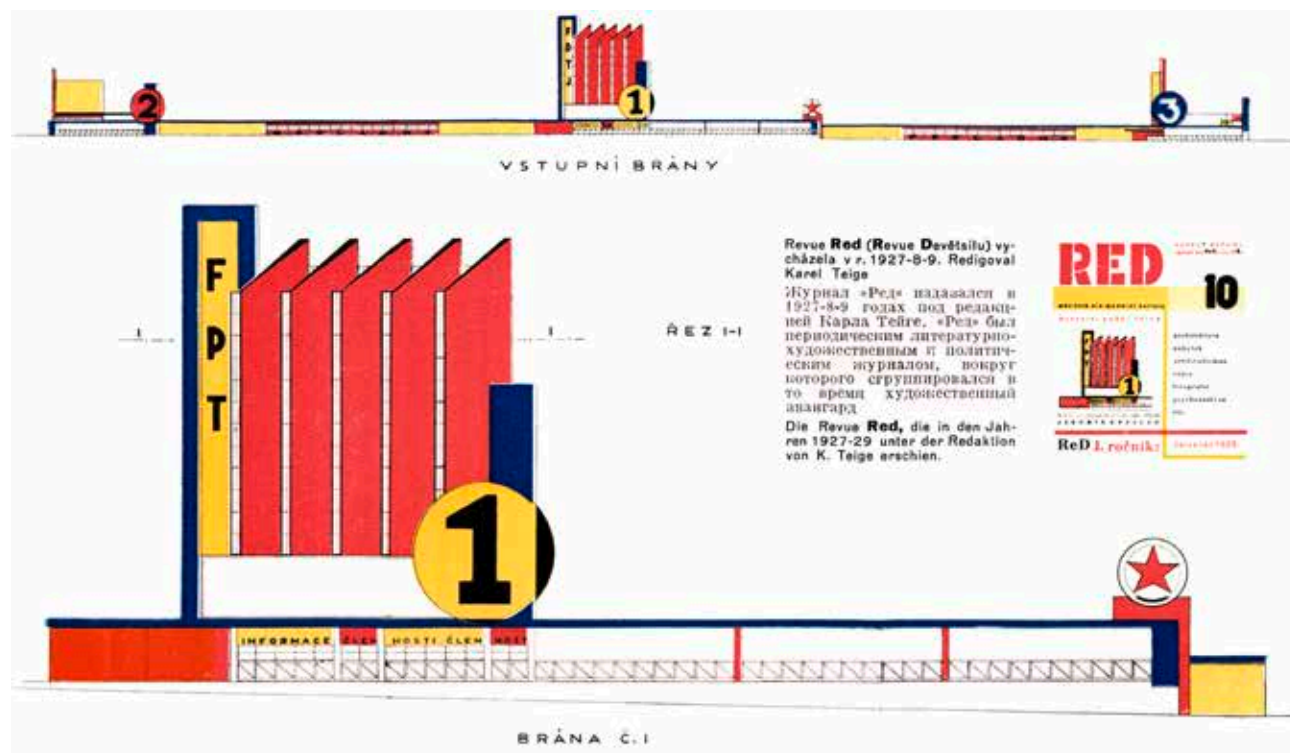
gliedern und politischem Gewicht. In der Ersten Republik wuchs der – in der gängigen Kurzform – Sokol (tschech. *sokol* = Falke) zu einer Plattform für die Selbstdarstellung der Einigkeit, Abwehrbereitschaft und Tapferkeit des tschechischen Volks. Der Sokol war eine vom Staat bevorzugte Organisation, genoss die aktive Unterstützung von Präsident Masaryk und vorwiegend bürgerlich-national gesinnter Kreise. Die regelmäßig stattfindenden *Sokolské slety* [Sokolfeste] waren große gesellschaftliche Ereignisse, bei denen weniger sportliche Glanzleistungen im Vordergrund standen, sondern vielmehr die Demonstration eines überzeugten Nationalbewusstseins [► Abb. 6.86]. Die demgegenüber betont international, sozialistisch oder kommunistisch ausgerichteten Gruppierungen, allen voran die FDTJ, stießen vor diesem Hintergrund bei den staatstragenden Schichten auf weniger Gegenliebe. Es erstaunt daher auch nicht, dass die für 1928 geplante, 2. Arbeiterspartakiade im letzten Augenblick von der Polizeidirektion und dem Innenministerium verboten wurde. Die nächste große Arbeiterspartakiade in der Tschechoslowakei fand erst 1955 statt. Als Fest der Völkerverständigung und des Friedens deklariert, stand sie – wie die Spartakiaden in den anderen Ländern des Ostblocks – in erster Linie im Zeichen sozialistischer Propaganda und Machtdemonstration.

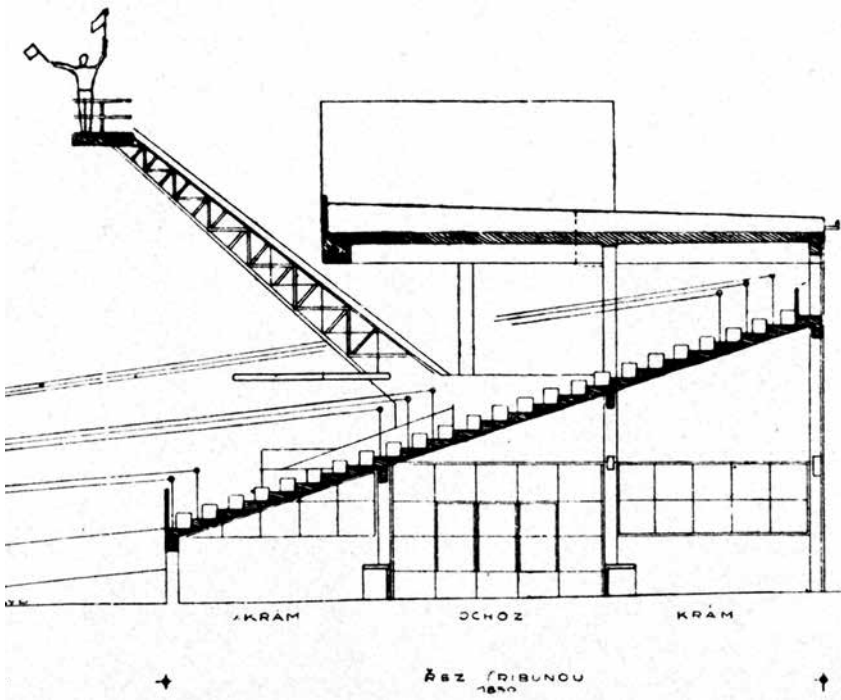
Krejcars Adaptierung des bestehenden Motorstadions auf der Letná für die Zwecke der Spartakiade ist eine temporäre, in den Farben Rot, Blau und Gelb gestrichene Kulissenarchitektur aus Holz und Leinwand. Ins Auge stechen die riesigen Ziffern an den drei Haupteingangstoren und die im Projekt stilisiert dargestellten roten Fahnen am Tor Nr. 1 [► Abb. 6.87–90]. Wie beim wenige Monate später aufgestellten Ausstellungspavillon der UdSSR an den Prager Mustermessen scheinen auch hier bewusste Assoziationen mit der Ästhetik der sowjetischen Konstruktivisten intendiert gewesen zu sein. Ein Seitenblick auf den 1924 von Ilja Golosov ausgearbeiteten Wettbewerbsentwurf für den Pavillon der UdSSR an der *Internationalen Kunstgewerbeausstellung* in Paris 1925 mag davon Zeugnis ablegen [► Abb. 6.93]. Karel Teige registrierte mit Wohlwollen den Brückenschlag zur revolutionären UdSSR. Die von Krejcar an der Haupttribüne vorgesehene Konstruktion für den Kommandoleiter der Arbeiteraufmärsche interpretierte er als klare Reverenz an El Lisickijs zu Beginn der 1920er Jahre entstandenen Entwurf für eine Rednertribüne («Lenintribüne») [► Abb. 6.91, 92]. Im Weiteren wusste Teige eine gewisse Theatralik am Projekt auszumachen, die den adäquaten Rahmen für ein derart großes und wichtiges Fest der



6.87–90 – Jaromír Krejcar, Wettbewerbsprojekt für das Stadion der 2. Arbeiterspartakiade, Prag 7-Holešovice (Letná), 1928 [WV 43]. Situation; Perspektive; Ansichten der Eingangstore.

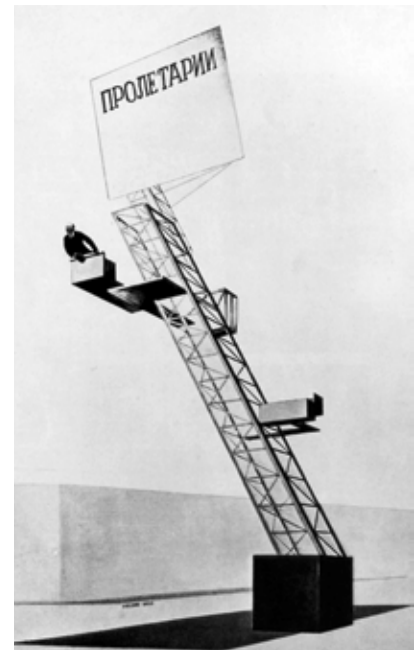
| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933 (Situation, Ansichten) / Aus: *ReD*, Jg. 1, 1927–1928 (Perspektive)





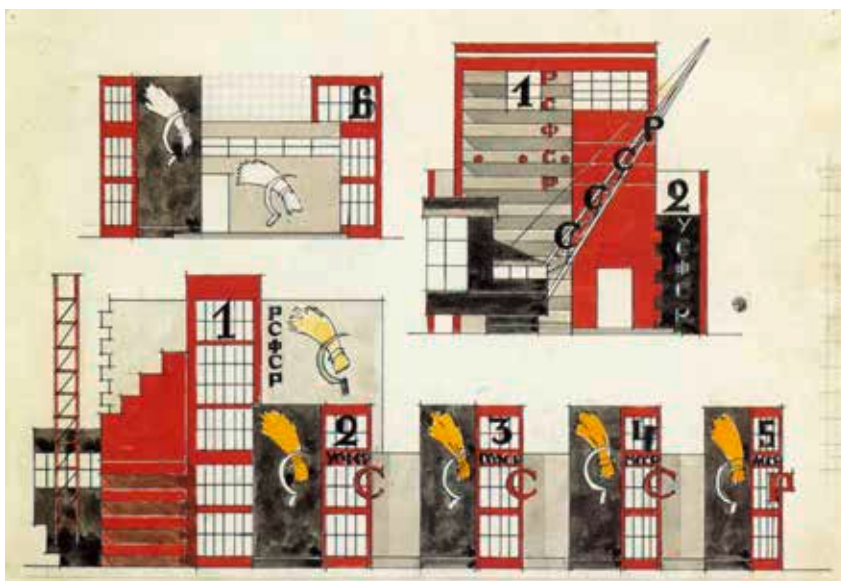
6.91 – Jaromír Krejcar, Wettbewerbsprojekt für das Stadion der 2. Arbeiterspartakiade, Prag 7-Holešovice (Letná), 1928 [WV 43]. Haupttribüne mit Kommandobrücke.

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejcar*, 1933



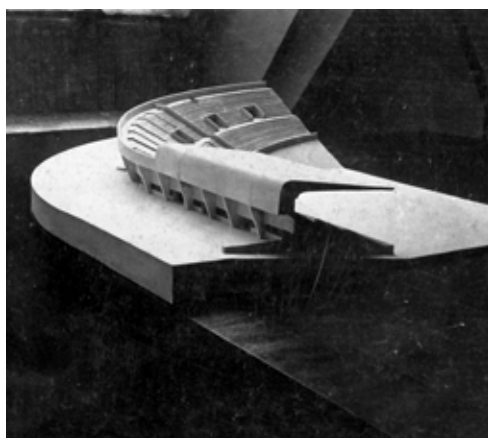
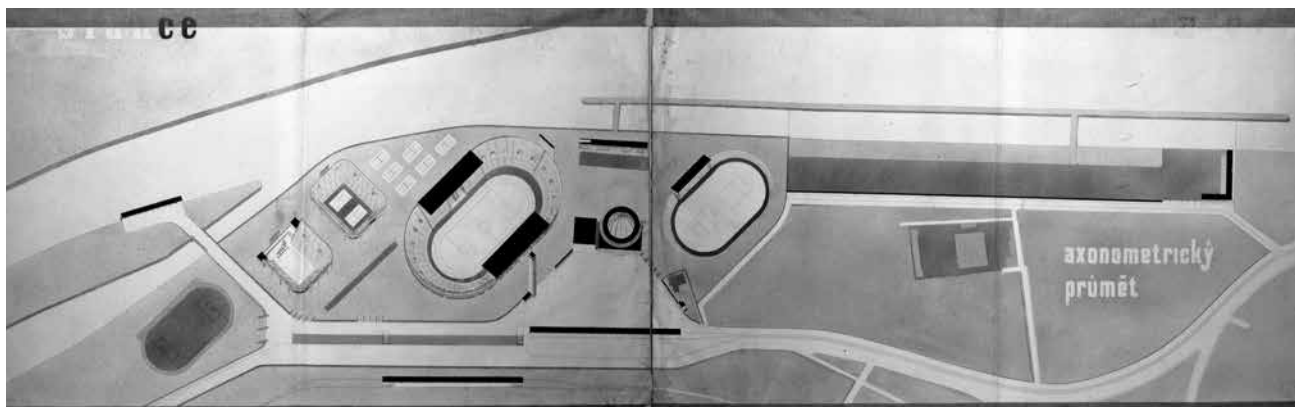
6.92 – El Lisickij, Entwurf für eine Rednertribüne («Lenintribüne»), 1920–1924.

| Aus: Kroha; Hřůza, *Sovětská architektonická avantgarda*, 1973



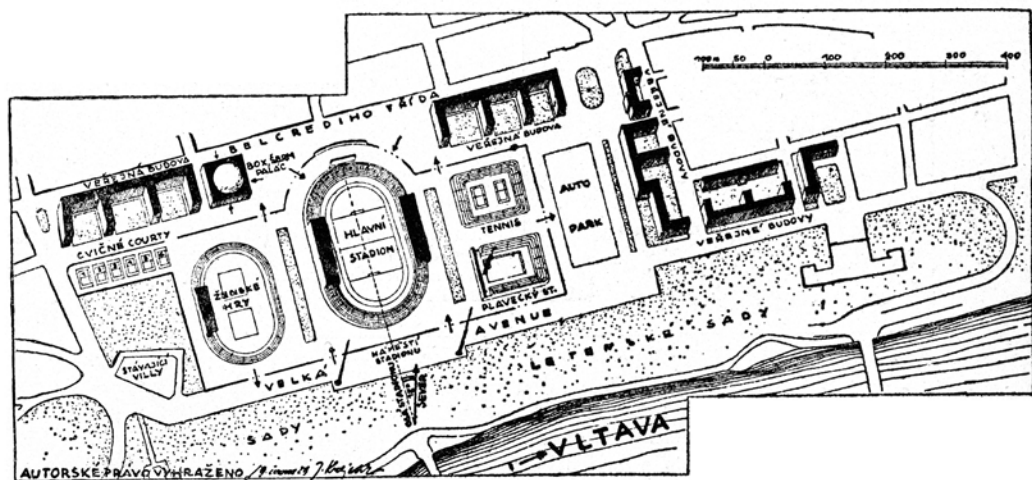
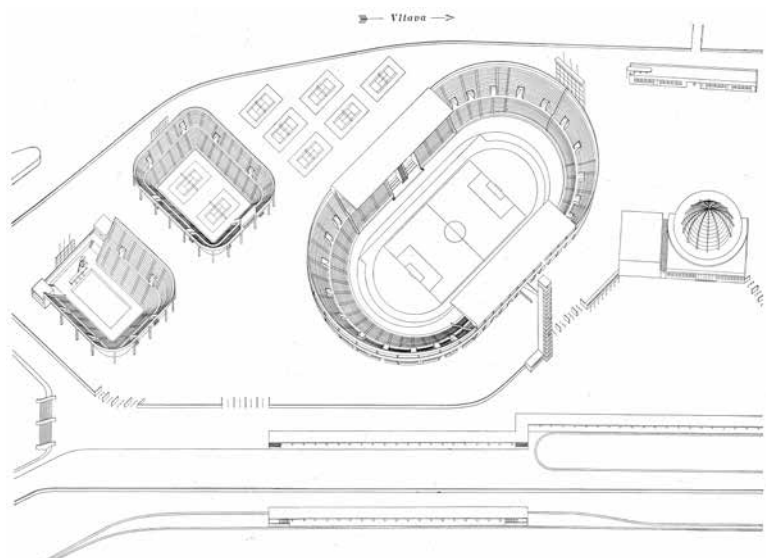
6.93 – Il'ja Golosov, Wettbewerbsentwurf für den Pavillon der UdSSR an der *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* in Paris, 1925.

| Aus: Chan-Magomedov; Schädlich, *Avantgarde II 1924–1937. Sowjetische Architektur*, 1993



6.94–96 – Jaromír Krejcar, Wettbewerbsprojekt für eine Sportstadionanlage in Prag-Braník, 1929, mit Jiří Mašek und Hubert Slouka [WV 47]. Gesamtansicht; Modell der Tribüne des Hauptstadions (Foto 1929); Perspektive.

| NTM (Gesamtansicht) / Privatsammlung (Foto Modell) / Aus: *Stavba*, Jg. 8, 1929–1930 (Perspektive)



6.97 – Jaromír Krejcar, Projekt für eine Sportstadionanlage auf der Letná-Ebene, Prag 7-Holešovice (Letná), 1929 [WV 48].

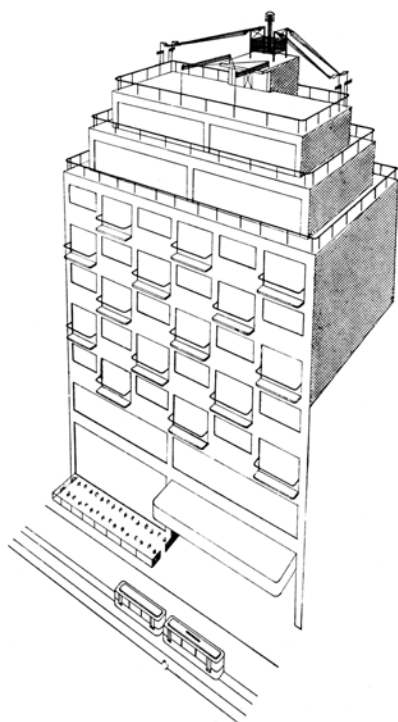
| Aus: *Lidové noviny*, Jg. 37, Nr. 316, 23.6.1929

arbeitenden Klasse bilde. In seiner für die beginnenden 1930er Jahre charakteristischen Rhetorik bezeichnete er Krejcars Projekt als «erstes architektonisches Werk, mit dem sich die tschechische Architekturavantgarde [...] dem Klassenkampf an der Front des revolutionären Proletariats anschloss»⁴⁶ und bedauerte, dass es auf dem Papier blieb.

Weit umfangreicher war das Projekt für den von der Stadt Prag ausgeschriebenen Wettbewerb für eine Sportstadionanlage in Prag-Braník, bei dem Krejcar mit dem Ingenieur Jiří Mašek und Hubert Slouka vom Astronomischen Institut in Prag zusammenarbeitete [**Abb. 6.94–96**]. Die Grundidee des Projekts basierte auf einer möglichst optimalen Ausrichtung der Sportstätten zur Sonnenbahn. Ausgehend von der Annahme, dass die meisten Sportveranstaltungen nachmittags gegen 16 Uhr stattfänden, sollte zu diesem Zeitpunkt die Sonne möglichst senkrecht zur Längsachse der Stadien einfallen, um keine der beiden Teams zu blenden. Für die Zeit zwischen März bis Oktober berechnete Hubert Slouka einen durchschnittlichen Winkel von $18^{\circ}37'$ für die Abdrehung der Längsachse der Stadien aus der Nord-Südrichtung. Dieser Vorgabe entsprechend wurden die verschiedenen Stadien auf dem Areal positioniert: ganz im Süden ein Turnstadion, gefolgt von einem Schwimm- und einem Tennisstadion samt Trainingsplätzen, dann das 60 000 Zuschauer fassende Hauptstadion für Leichtathletik, Radsport und Fußball mit einer kühnen, stützenlos 25 Meter auskragenden Überdachung der Tribüne, anschließend ein gedeckter Rundbau für Boxwettkämpfe und im Norden der Anlage ein eigenes Stadion für Frauensport. Strandbäder, Segel- und Kanuklubs am Ufer der Moldau ergänzten die Stadien zu einem «großartigen Park der Körperkultur», wie es in einem zeitgenössischen Kommentar zum Ausgang des Wettbewerbs hieß. Für die im Auto anreisenden Sportbegeisterten wurde ein großer Parkplatz eingepflanzt, ansonsten aber sollten die Massen per Straßenbahn, Schnellbahn oder Moldauschiff zum sportlichen Vergnügen kommen. Zur Verbesserung der Zufahrtswege wurde gar eine neue Moldaubrücke von Braník nach Zlíchov miteingeplant.

Die optimierte Orientierung der Stadien wurde dem Team um Jaromír Krejcar letztlich zum Verhängnis. Durch die Abdrehung der Anlagen musste in Kauf genommen werden, dass ein beträchtlicher Teil der Bebauung auf dem Überschwemmungsgebiet der Moldau zu liegen kam – ein Umstand, der das Projekt von der zweiten Wettbewerbsrunde ausschloss. Den Wettbewerb gewann – wie schon beim Letná-Projekt – Josef Štěpánek. Realisiert wurde schließlich jedoch kein einziger Sportplatz.

Direkt an das Projekt in Prag-Braník knüpft Krejcars Vorschlag für die Bebauung der Letná-Ebene mit einer Sportstadionanlage an [**Abb. 6.97**]. Nachdem man sich auf einmal nicht mehr darüber einig war, ob die Letná der geeignete Ort für ein zentrales Regierungsviertel samt Parlamentsgebäude war, schien nunmehr nichts mehr im Weg zu stehen, um hier eine große Sportstadionanlage zu errichten. In seinem Zeitungsartikel «Retten wir die Letná für den Sport»⁴⁷ plädiert Krejcar insbesondere aus erschließungstechnischen und bauökonomischen Gründen für diesen Standort im Zentrum von Prag und fügt gleich eine Bebauungsskizze hinzu. Darauf sind mehr oder minder die identischen Bauten aus dem Wettbewerb für Braník zu erkennen, nunmehr allerdings um das zentral angelegte Hauptstadion gruppiert. Auch die Abdrehung der Achsen entspricht durch die geografische Lage der Letná in etwa dem berechneten Idealwinkel. Wie eine wenige Tage nach Krejcars Vorschlag publizierte Reaktion in der Prager Tagespresse zeigt, stieß das Projekt durchaus auf offene Ohren, blieb letztlich aber wie alle anderen Versuche, die Letná zu bebauen, auf dem Papier.



6.99 – Jaromír Krejcar, Vereinshaus der Privatbeamtenvereinigung, Prag 2-Vinohrady, Francouzská 75/4, 1927–1931. Perspektive des Projekts aus dem offenen Wettbewerb, 1927 [WV 35].

| Aus: *ReD*, Jg. 1, 1927–1928



6.98 – Jaromír Krejcar, Vereinshaus der Privatbeamtenvereinigung, Prag 2-Vinohrady, Francouzská 75/4, 1927–1931 [WV 58]. Straßenfassade.

| Aus: *Stavitel*, Jg. 12, 1931



6.100 – Foto mit Einzeichnung des projektierten Gebäudes von Jaromír Krejcar, 1927. | Privatsammlung

Sachlich, funktional, asketisch: Vereinshaus der Privatbeamtenvereinigung, 1927–1931

Das Vereinshaus der Privatbeamtenvereinigung in den Prager Weinbergen [**Abb. 6.98**] resultierte aus einem offenen Wettbewerb aus dem Jahr 1927, den Jaromír Krejcar für sich entscheiden konnte [**WV 35**].⁴⁸ Sein Siegerprojekt, publiziert im ersten Jahrgang von *ReD*,⁴⁹ knüpft sowohl im Grundriss und in der Anordnung der Baukörper als auch in der Detaillierung an das Büro- und Geschäftshaus Olympic an, das sich gerade in Bau befand [**Abb. 6.99**]. Auch in der Francouzská-Straße sollte ein Geschäftshaus im Geist des Emotionalen Funktionalismus entstehen.

Das Projekt, das wie das Olympic «die Poesie der großstädtischen Straßen» ausdrücken und auf den «lyrische Gehalt technizistischer Details» verweisen sollte,⁵⁰ wurde bis zur Vollendung des Baus 1931 den Wünschen des Bauherrn entsprechend, aber auch den Entwicklungstendenzen der tschechischen Architekturszene folgend, überarbeitet [**WV 58**] [**Abb. 6.100**]. So entfielen die ursprünglich geplanten Balkone an der Straßenfassade, das Kino im Untergeschoss wurde nicht realisiert, das Dach um ein Geschoss reduziert. Vom Ursprungsprojekt blieb die Gesamtgliederung in ein siebengeschossiges Hauptgebäude, einen zweigeschossigen Bau mit einem großen Versammlungsraum im Hof und einen Verbindungsstrakt [**Abb. 6.102–105**].

Karel Teige wertete das Gebäude im Vergleich zu seinem typologischen Vorgängerbau, dem Olympic, als «bedeutenden Fortschritt» im Werk Krejcars, für seine Theorien eines wissenschaftlichen Funktionalismus glaubte er, hier «ein hervorragendes Beispiel einer sachlichen, nüchternen und asketischen Lösung» gefunden zu haben.⁵¹ Nicht ohne Grund verwendete er eine Aufnahme des Vereinshauses für den Umschlag seiner Monografie über Jaromír Krejcar [**Abb. 6.101**].

Dass Krejcar mit seinem Bau eine Veranschaulichung der Theorien Karel Teiges liefern wollte, ist wohl zu weit hergeholt. Vielmehr belegt das Vereinshaus mit seiner reduzierten Detaillierung und der strengen Fassade die von Rostislav Švácha festgestellte «Tendenz zu ausgewogenen Kompositionen einiger geometrischer Volumen und Flächen» in der tschechischen Architekturszene Ende der 1920er Jahre.⁵²

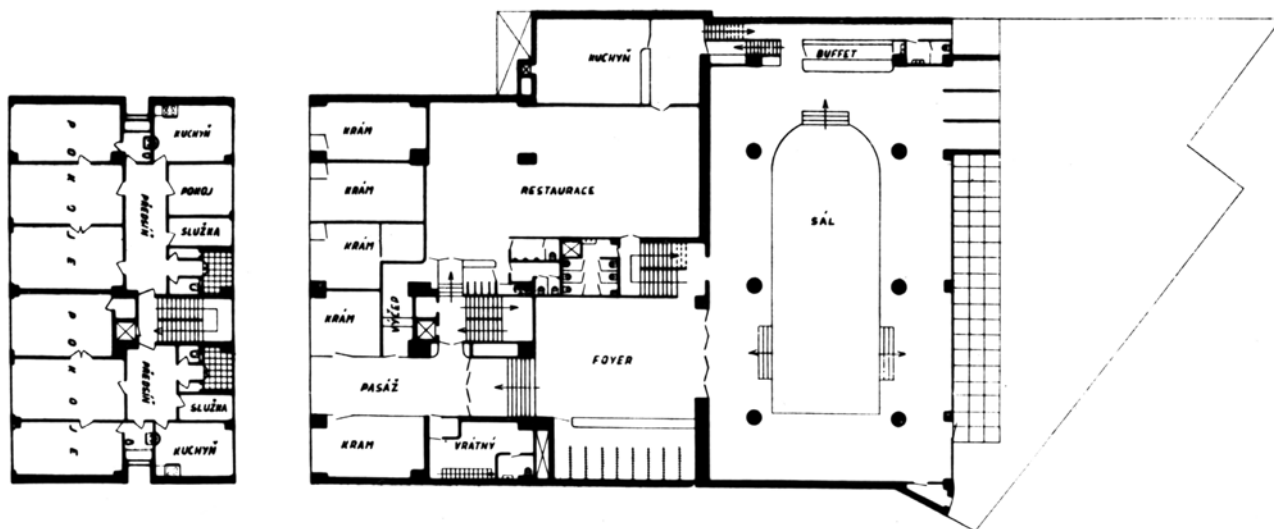
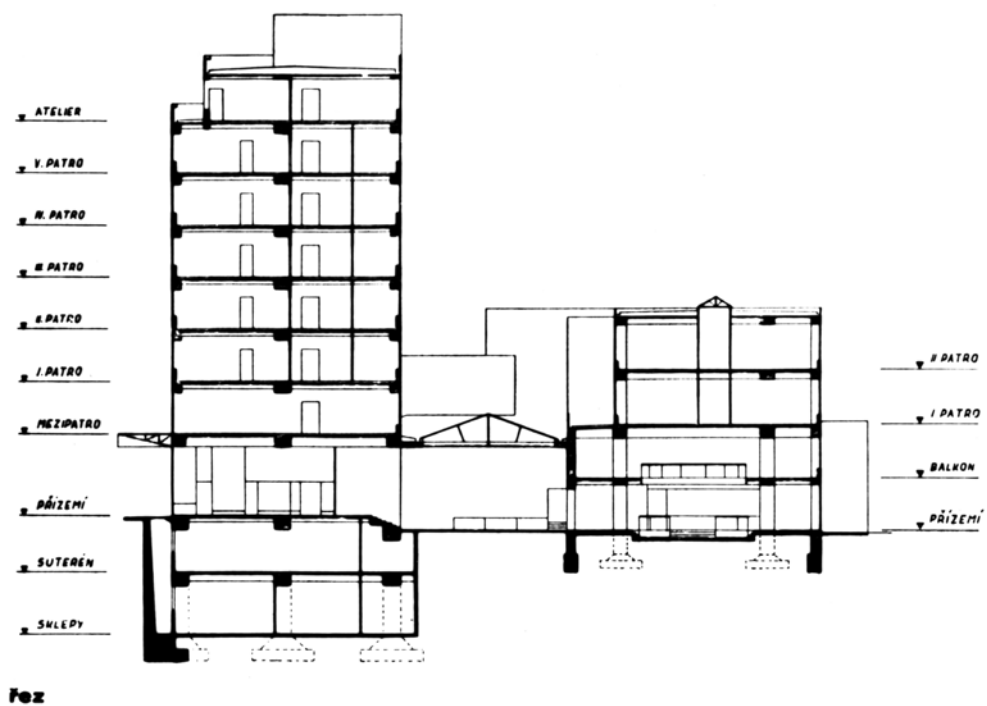
Nach der Fertigstellung des Baus verlegte Krejcar seine Wohnung und sein Architekturbüro ins oberste Geschoss des Vereinshauses. [**Abb. 6.106**] «Das Wohnen hier war zauberhaft», erinnerte sich die Tochter Jana. «Um die ganze Wohnung verlief eine Terrasse und oben war noch ein Flachdach, das zur Wohnung gehörte. Große Räume und Fenster über die ganze Wand – einfach so



6.101 – Umschlag von Karel Teiges Publikation *Práce Jaromíra Krejcara* [Arbeiten Jaromír Krejcars], 1933. Für die Gestaltung verwendete Teige ein Foto der Hofseite des Vereinshauses der Privatbeamtenvereinigung.
| Privatsammlung



6.102 – Jaromír Krejcar, Vereinshaus der Privatbeamtenvereinigung, Prag 2-Vinohrady, Francouzská 75/4, 1927–1931 [**WV 58**]. Ansicht vom Náměstí míru [Friedensplatz], Postkarte, 1930er Jahre.
| Privatsammlung



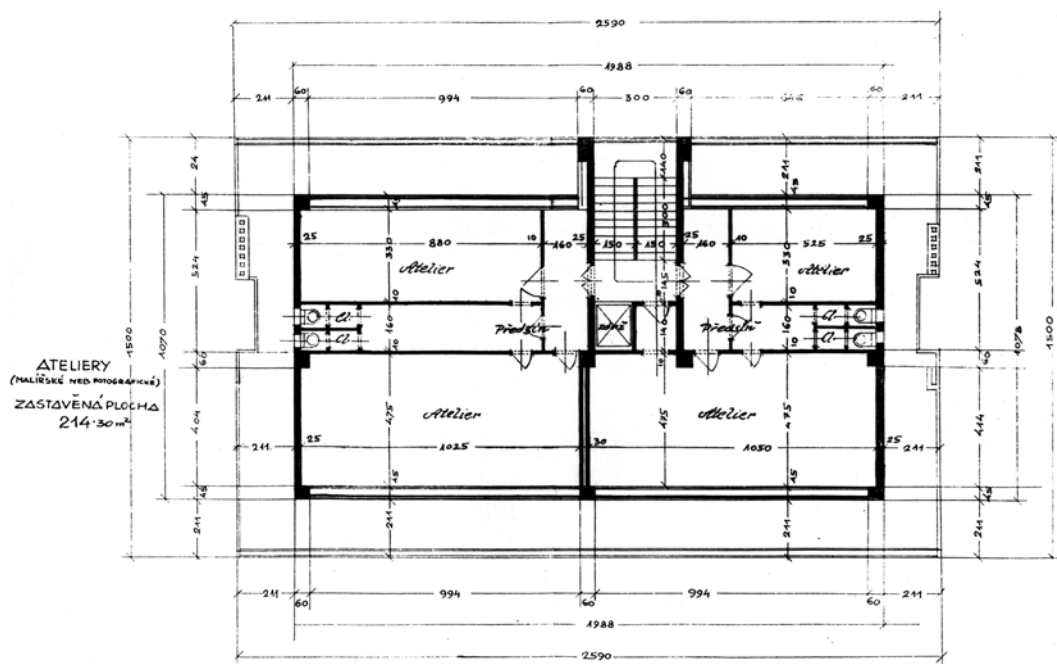
6.103, 104 – Jaromír Krejcar, Vereinshaus der Privatbeamtenvereinigung, Prag 2-Vinohrady, Francouzská 75/4, 1927–1931. Schnitt; Grundrisse Obergeschoss und Erdgeschoss.
| Aus: Stavitel, Jg. 12, 1931



6.105 – Tanzcafé im hofseitigen Gebäudeteil.
| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejcara*, 1933

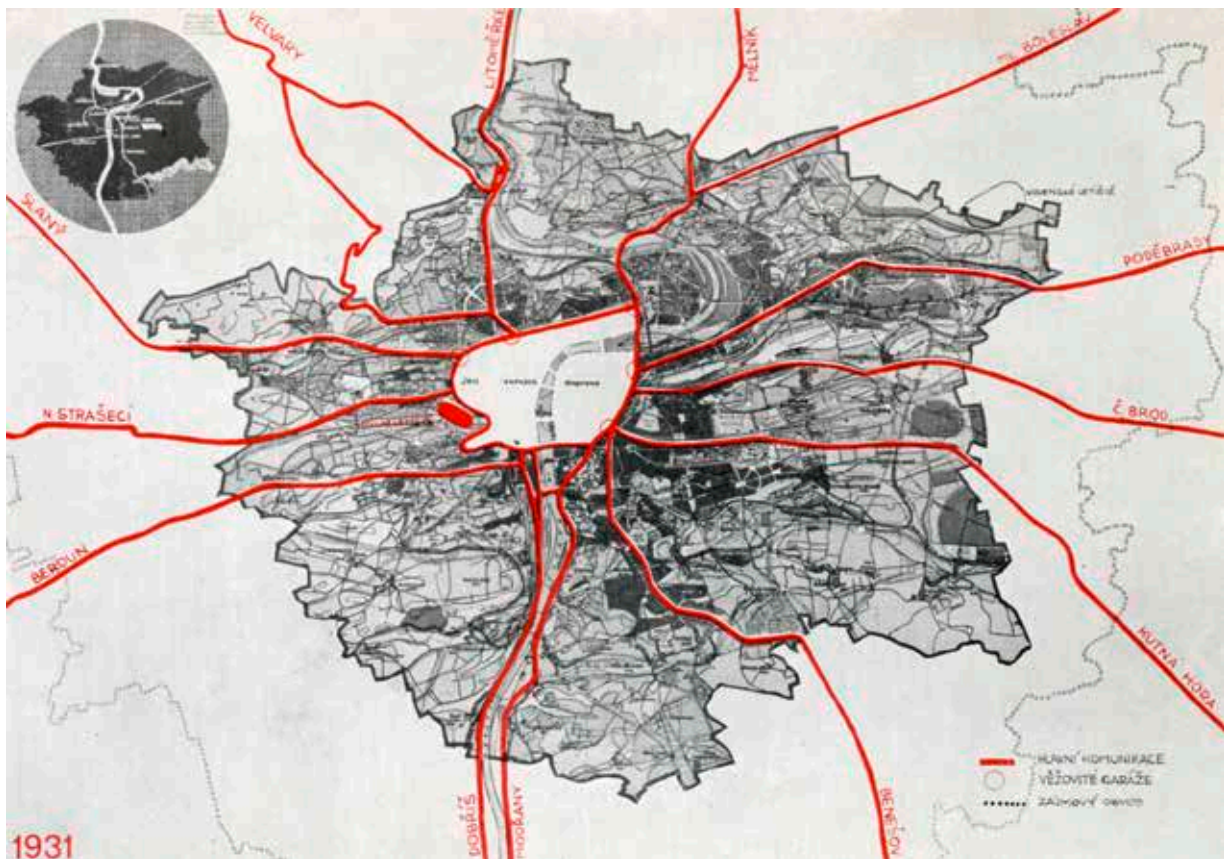
eine Wohnung, von der Milena und Jaromír schon immer geträumt hatten.»⁵³ Schon bald nach dem Bezug der Wohnung begannen Blumen und Sträucher jeglicher Art die breite Terrasse zu überwuchern. Milena konnte ihr Faible für die Gärtnerei hier ausleben. Auch Gusta Fučíková, die 1932–1933 in Untermiete bei den Krejcars wohnte und später wesentlich dazu beitragen sollte, dass Milena Jesenská lange Zeit totgeschwiegen und als reaktionär verunglimpft wurde, berichtete über die Atmosphäre der Wohnung: «Die Wohnung war sehr spartanisch eingerichtet. Im Wohnzimmer, das fast so groß wie ein Kirchenschiff war, standen bloß drei verloren wirkende Stühle vor dem Cheminée (dessen Kamin schlecht zog, wodurch sich bei entfachtem Feuer der Raum mit Rauch anfüllte) und ein Esstisch in der Ecke bei der Küche. Als Kasten diente ein breites weißes Leintuch, das von der Wand herab über eine horizontale Stange geschlagen war, an der die Kleider hingen. In Milenas Zimmer stand nur ein breites Bett, an dessen Kopf ein schwarzes Kreuz an der Wand hing und seitlich davon eine große Reproduktion von van Gogh Sonnenblumen. Jaromír hatte sein Zimmer am anderen Ende des Korridors hinter dem Büro. Er schlief auf Matratzen, welche die Haushaltshilfe Maří jeden Abend auf dem Boden legte und am Morgen wieder wegtrug.»⁵⁴ Wie bereits in der Spálená traf sich auch in der neuen Wohnung der Krejcars ein buntes Gemisch von Persönlichkeiten aus der Prager Kulturszene. In zunehmendem Maße waren es Funktio-

näre und Mitglieder der KSČ, zumal sich Milena Jesenská nun immer mehr der kommunistischen Partei zuwandte. Diese fuhr mittlerweile einen weit radikaleren Kurs, kritisierte den Staat viel schärfer und geriet dadurch an die Grenze der Legalität. Häufig wurde die Wohnung der Krejcars zum Unterschlupf für gerade gesuchte Funktionäre, angeblich auch für Klement Gottwald, den ersten kommunistischen Präsidenten der Tschechoslowakei nach 1948. Auch Evžen Klinger, Funktionär der slowakischen Kommunisten, wurde hier beherbergt – mit einem durchaus anderen Ausgang als erwartet: Er sollte später Milenas Lebenspartner werden.



6.106 – Jaromír Krejcar, Vereinshaus der Privatbeamtenvereinigung, Prag 2-Vinohrady, Francouzská 75/4, 1927–1931. Grundriss-Entwurf Dachgeschoss. Nach der Überarbeitung des Grundrisses befanden sich hier die gemeinsame Wohnung von Jaromír Krejcar und Milena Jesenská sowie das Atelier des Architekten.

| Archiv des Autors



6.107 – Jaromír Krejcar, Josef Špalek, Wettbewerbsprojekt für ein allgemeines Verkehrskonzept für Groß-Prag, 1930–1931 [WV 60]. Grundschema mit vom Individualverkehr befreitem Stadtkern, umgeben von einem Umfassungsboulevard mit einmündenden Hauptverkehrsverbindungen, Parkgaragen und Umsteigestationen auf Schnell- und Straßenbahn.

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejcar, 1933*

6.108 – Umschlag der geplanten Publikation *Krise pražské dopravy* [Die Krise des Prager Verkehrs] [WV 61], ausgehend vom Wettbewerbsprojekt von Jaromír Krejcar und Josef Špalek. Die roten Flächen zeigen die jeweilige Straßenfläche, die von 100 Personen in Privatfahrzeugen und 100 Personen in öffentlichen Verkehrsmitteln beansprucht wird. Auf diesem Verhältnis basiert der Grundgedanke des Projekts der Architekten.

Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejcar, 1933*



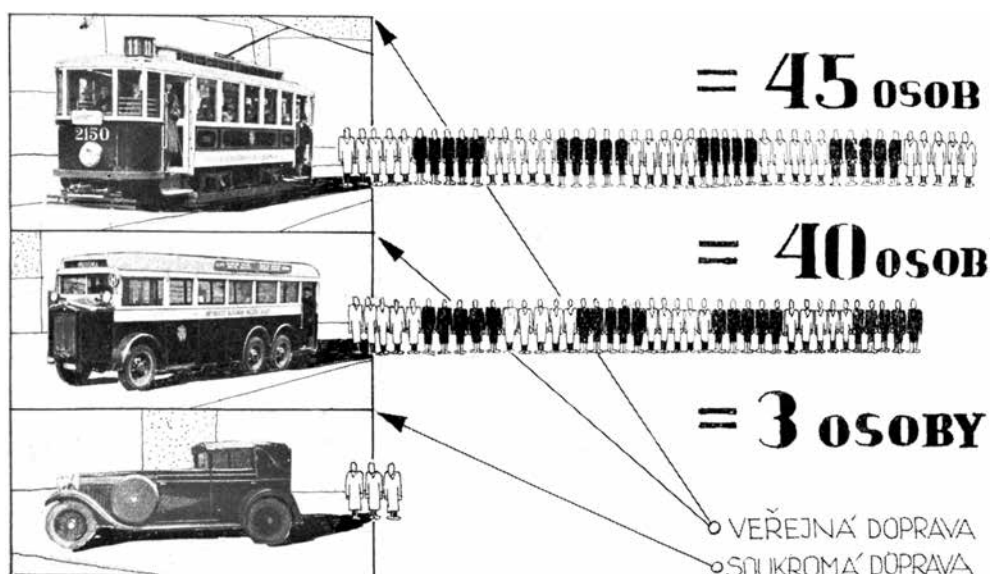
Öffentlich statt privat: Wettbewerbsprojekt für ein allgemeines Verkehrskonzept für Groß-Prag, 1930–1931

Die Bestrebungen, Prag in eine Großstadt europäischer Vorlage umzuwandeln, gingen auf die Mitte des 19. Jahrhunderts zurück und hingen vordergründig mit politischen Veränderungen zusammen.⁵⁵ Ab 1861 bildeten Tschechen die Mehrheit im städtischen Parlament, was die Emanzipationsbestrebungen gegenüber der zentralistischen Macht in Wien unterstützte. Das neue Selbstbewusstsein des tschechischen Bürgertums äußerte sich gleichzeitig auf dem architektonischen Sektor, wo wichtige Bauten des öffentlich-kulturellen Lebens entstanden: 1868–1883 das Nationaltheater, 1872–1873 die Tschechische Technik, 1876–1884 das Rudolfinum mit Konzert- und Ausstellungssaal sowie 1885–1890 das Nationalmuseum an der prominenten Ostseite des Wenzelsplatzes. Der einsetzende Bauboom, unterstützt durch zusätzlichen Freiraum, der durch den ab 1873 einsetzenden Abriss der Befestigungsanlagen entstand, stellte die Prager Baubehörden für die nächsten Jahrzehnte vor schwierig zu lösende Probleme.

Nachdem Prag zur Hauptstadt der neugegründeten Tschechoslowakei geworden war, sollten auch neue Voraussetzungen für die Entwicklung des nunmehrigen Regierungssitzes geschaffen werden. 1920 wurde das sogenannte Gesetz über Groß-Prag verabschiedet, das per Januar 1921 in Kraft trat.⁵⁶ Damit wurden zu den bisherigen sieben Verwaltungsbezirken Prags weitere 37 ange-

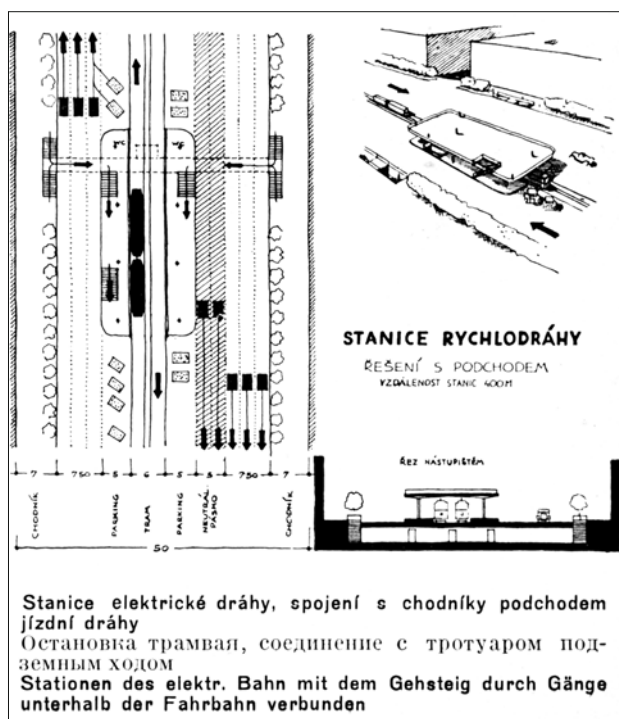
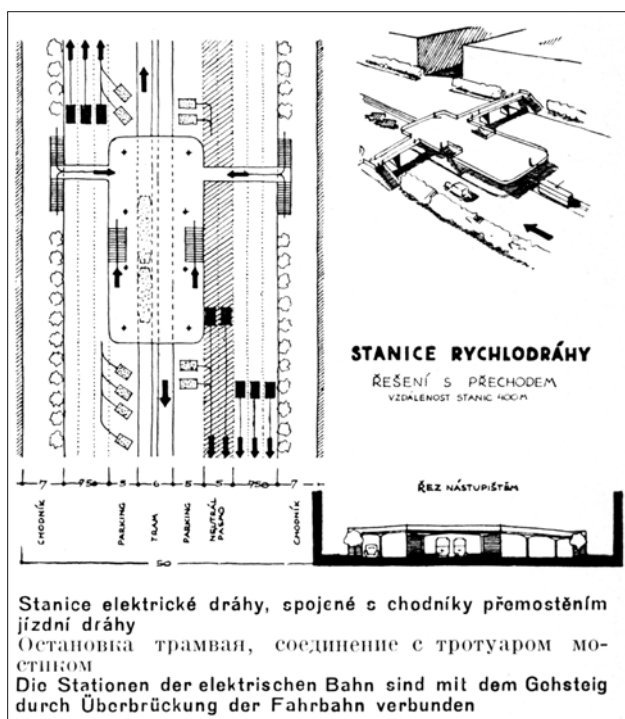
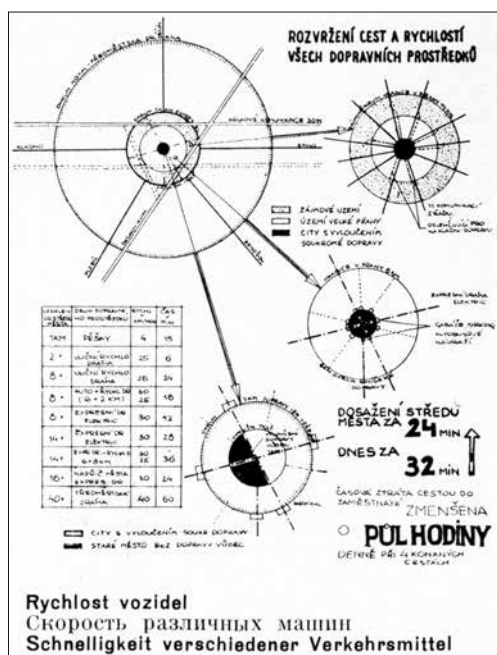
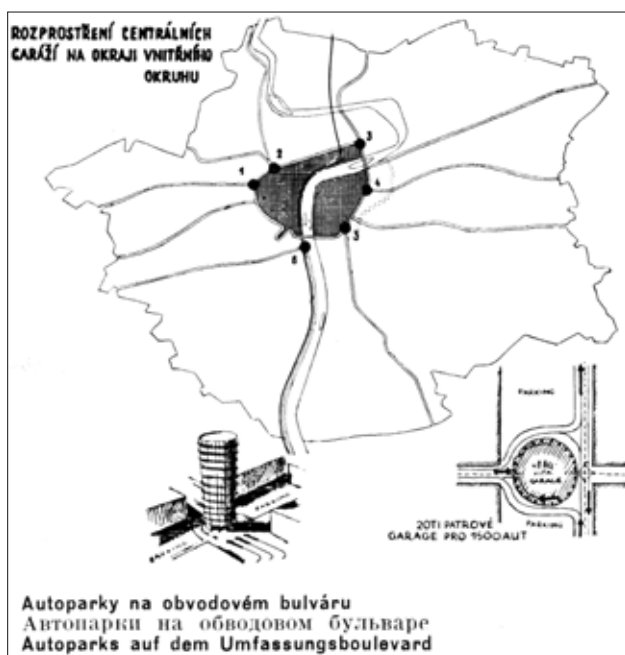
gliedert, unter anderen Vinohrady [Weinberge], Žižkov, Vysočany, Karlín, Bubeneč, Břevnov, Košíře, Nusle, Vršovice und Smíchov. Das Gebiet Prags wurde somit zu einem großen Verwaltungsapparat, in dem mehr als 700 000 Menschen wohnten. Gleichzeitig bemühte man sich um eine neue Baugesetzgebung, welche die Errichtung von Mietshäusern mit Kleinstwohnungen unterstützte.⁵⁷

Gegen Ende der 1920er Jahre verstärkten sich die Bestrebungen, die Großstadt Prag besser in den Organismus der Prager Region einzubinden. Erste Vorschläge für eine zukünftige Regionalplanung kamen 1930 von Alois Mikuškovice (1897–1952), der von einer Neuorganisation der städtischen Funktionen ausging. Diese wiederum sollte auf einer soziologischen Analyse bestehender Verhältnisse basieren.⁵⁸ Genau diesen Ansatz verfolgte auch die Eingabe von Jaromír Krejcar und Josef Špalek für den internationalen Wettbewerb für ein allgemeines Verkehrskonzept für Groß-Prag [WV 60, 61], den die Staatliche Regulierungskommission zusammen mit den Elektrizitätsbetrieben der Stadt Prag 1930 ausgeschrieben hatte. Die Wettbewerbsteilnehmer – neben einigen Architekturateliers hauptsächlich Baubüros großer tschechischer und deutscher Hersteller von verkehrstechnischen Einrichtungen – standen vor dem Problem der schlechten Durchquerungsmöglichkeiten des engen his-



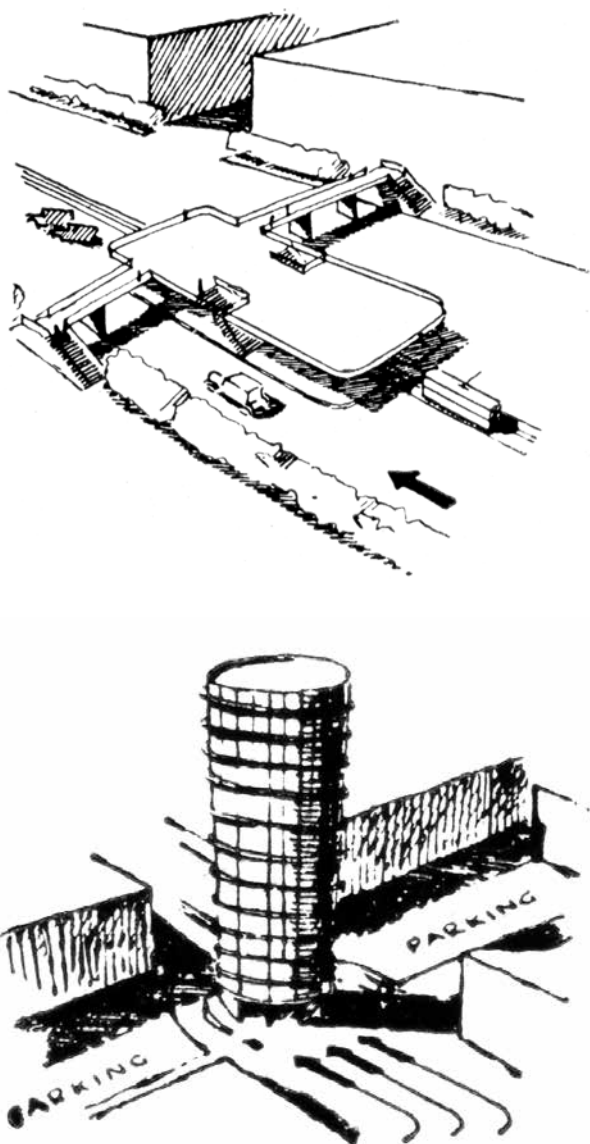
6.109 – Grafik aus dem Wettbewerbsprojekt von Krejcar und Špalek: Personenfassungsvermögen je Verkehrsmittel.

Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933



6.110–113 – Visualisierungen aus dem Wettbewerbsprojekt von Krejcar und Špalek: Parkgaragen am Umfassungsboulevard; Tempo verschiedener Verkehrsmittel; Straßenbahnstationen (Varianten mit Fußgängerüberführung und -unterführung).

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejcar, 1933*



6.114, 115 – Visualisierungen aus dem Wettbewerbsprojekt von Krejcar und Špalek: Straßenbahnstation; Parkgarage am Umfassungsboulevard.

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933

torischen Stadtkerns. Die verschiedenen Wettbewerbsprojekte beinhalteten somit vor allem den Bau von Untergrundbahnen, Tunnels und neuen Verkehrsachsen zur Verbesserung der Verkehrsdurchlässigkeit. Anders das Projekt von Krejcar und Špalek.⁵⁹ In ihrem Vorschlag kümmern sie sich nicht im Geringsten um neue Verkehrsachsen durch das Zentrum, um gesteigerte Ansprüche der Automobilisten oder um die Verbesserung des Verkehrsflusses durch die Reduzierung von Trolleybus- und Straßenbahnlinien – sie verbannen ganz einfach den Individualverkehr aus der historischen Altstadt und propagieren eine Erschließung ausschließlich durch öffentliche Verkehrsmittel (Straßenbahn, Bus, Schnellbahn) [**Abb. 6.107–115**]. Autofahrer, die ins Zentrum Prags wollen, sollten ihre Pragas, Škodas, Aeros und Tatras in turmartigen Parkgaragen am Umfassungsboulevard stehen lassen und per Straßenbahn oder Schnellbahn ihren Weg fortsetzen.

Das umfassende Park-and-ride-Projekt von Krejcar und Špalek wurde zwar von der Jury als besonders kostengünstige Variante gelobt, eine Umsetzung schien jedoch wegen seiner sozialen Tendenz wenig realistisch: «Das Prinzip, das dem Vorschlag der Autoren zugrundeliegt, könnte zu einer finanziell und technisch erschwinglichen und daher in kürzester Zeit realisierbaren Lösung des Verkehrsproblems führen, wenn es möglich wäre vorauszusehen, dass das Grundprinzip selbst [...] nicht auf die unüberwindliche Ablehnung jenes Teils der Öffentlichkeit stoßen würde, die Privatverkehrsmittel besitzen.»⁶⁰

Karel Teige sah freilich in seiner Beurteilung einen weiteren Grund, warum das Projekt «die Jury augenscheinlich verärgerte»⁶¹: Krejcar und Špalek verzichteten in ihrer Eingabe angesichts der schlechten wirtschaftlichen Lage bewusst auf den Bau einer Untergrundbahn. Dass sie damit auf Ablehnung stießen, interpretierte Teige als Folge der Repräsentationsansprüche der Stadtväter, die neben «akademischen Betrieben, historischen Denkmälern, Luxusbars und zoologischen Gärten» mittlerweile auch das Vorhandensein von «ein oder zwei U-Bahnlinien» als äußerst wichtig erachteten.⁶²



6.116 – Jaromír Krejcar, Heilanstalt der Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten (später Sanatorium Machnáč), Trenčianské Teplice, Kreis Trenčín, Slowakei, L. Štúra 333/8, 1929–1932 [WV 62]. Ostfassade des Patiententrakts mit Balkonen vor den Patientenzimmern. Foto aus der Ausstellung *Za novou architekturu* [Für eine neue Architektur], Prag, 1940. | NTM

Vom Kurhotel zum Kollektivwohnhaus: Heilanstalt der Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten (später Sanatorium Machnáč) in Trenčianské Teplice, 1929–1932

Kurorte und Heilbäder besitzen in Tschechien und der Slowakei sei jeher eine wichtige Bedeutung. Sie sind zahlreich über das gesamte Gebiet Böhmens, Mährens und der Slowakei verstreut – zu den bekanntesten gehören Karlovy Vary [Karlsbad] und Mariánské Lázně [Marienbad] in Westböhmen sowie Piešťany [Pistyan] oder Tatranská Lomnica [Tatra-Lomnitz] in der Slowakei.⁶³ Haftet ihnen heute oft der verblichene Charme einer längst vergangenen Blütezeit an, so waren sie insbesondere zur Zeit der Donaumonarchie beliebte Treffpunkte der oberen Gesellschaftsschichten. Auch Kaiserin Elisabeth kurierte ihre Krankheiten in Karlsbad.

Als es gegen Ende der 1920er Jahre um die infrastrukturelle Erneuerung und Vergrößerung der Kurorte ging, gewann die spezifische Bauaufgabe des Sanatoriums an Aktualität. Die Kurdirektionen bemühten sich um ein attraktives und zeitgemäßes Outfit ihrer Bäder, Kurhotels und Thermen; Industriebetriebe und Krankenkassen erstellten eigene Erholungsheime. «Licht, Luft, Sonne» waren die aktuellen Schlagworte, ein gesteigertes Körperbewusstsein und Gesundheitsempfinden prägten den Zeitgeist. [**Abb. 6.117**]

Die 1930–1932 nach Plänen von Jaromír Krejcar im slowakischen Kurort Trenčianské Teplice – etwa 90 km nordöstlich von Bratislava am Fuß der Hohen Tatra gelegen – errichtete Heilanstalt der Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten (später Sanatorium Machnáč) entsprach präzise diesen Anforderungen [**Abb. 6.01, 116**]. Der Architekt setzte zum einen mit der funktionalistischen Architektur seines Baus einen auffälligen Akzent in der größtenteils aus der Jahrhundertwende stammenden Kurhaus-Infrastruktur in Trenčianské Teplice. Zum anderen ist das Gebäude als programmatisches Statement zu verstehen, das das Neue Bauen als Grundvoraussetzung für das Funktionieren eines zeitgemäßen Kurbetriebs vermitteln will.⁶⁴

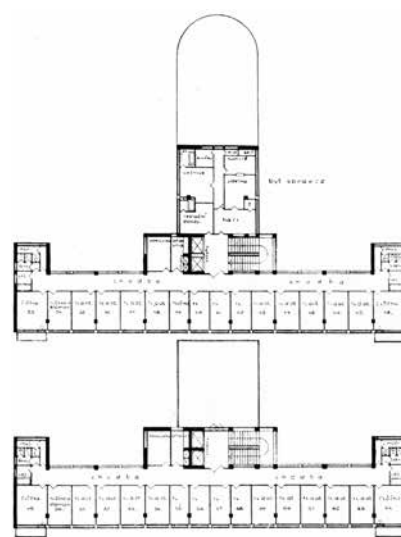
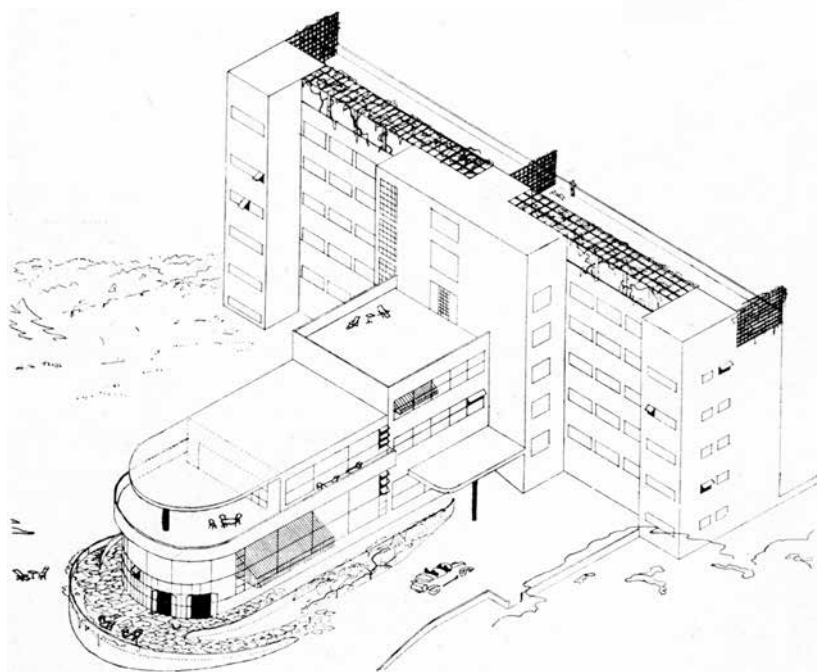
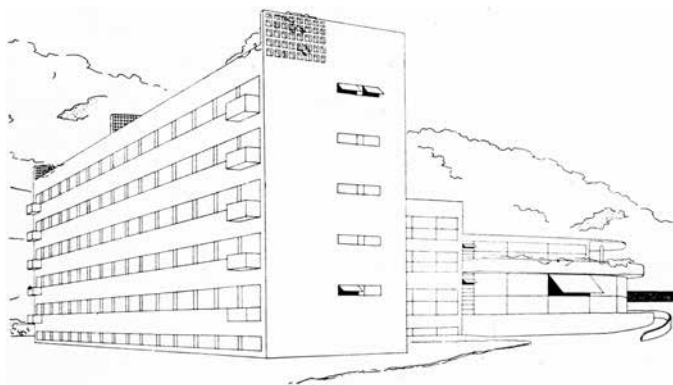
Darüber hinaus traf der Sanatoriumsbau aus einem anderen Grund den Nerv der Zeit: Karel Teige sah in ihm ein realisiertes Vorbild für seine kollektiven Wohnideen, mit denen er sich Ende der 1920er Jahre zu beschäftigen begann.

1929–1930 schrieb die Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten einen Wettbewerb für eine Heilanstalt in Trenčianské Teplice aus.⁶⁵ Jaromír Krejcars Projekt [**WV 53**] [**Abb. 6.118–120**] belegte unter den 61 eingereichten Entwürfen den ersten Rang⁶⁶ – wohl nicht ohne Einfluss des Umstands, dass Krejcar schon als Architekt des Vereinshauses der Privatbeamtenvereinigung

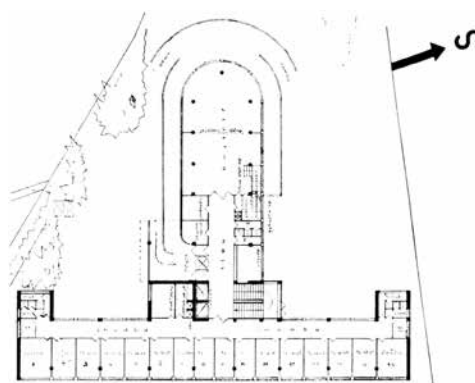
in den Prager Weinbergen verantwortlich zeichnete. Sein Projekt basiert auf einem für Sanatoriums- und Spitalbauten mittlerweile verbreiteten T-förmigen Grundriss mit langgezogenem Wohnteil mit Dachterrasse samt Pergola, Gemeinschafts- und Wirtschaftstrakt sowie zentralem Erschließungstrakt. Die wie der Erschließungsteil vorspringenden seitlichen Enden des Wohntrakts zur Aufnahme der Sanitäreinrichtungen scheinen die streng axiale Komposition noch zusätzlich zu akzentuieren. Dynamisch gerundet präsentiert sich der Wirtschaftstrakt mit Speisesaal und Aufenthaltsräumen in Richtung des Bäderquartiers von Trenčianské Teplice; der Heilung suchende Gast sollte wohl schon bei seiner Ankunft auf die bevorstehende Verbesserung seines Gesundheitszustands in einer eleganten und zeitgemäßen Atmosphäre hingewiesen werden. Zeitgleich mit diesem Entwurf entstand auch ein Alternativprojekt, das einen asymmetrischen Grundriss aufweist und zwei praktisch gleich



6.117 – Reisebroschüre *Die Slowakei* von Slovakotour, 1940er Jahre. Stark stilisiert dargestellt ist das Schwimmbad *Zelená žába* [Grüner Frosch] von Bohuslav Fuchs in Trenčianské Teplice, 1935–1936.
| Privatsammlung



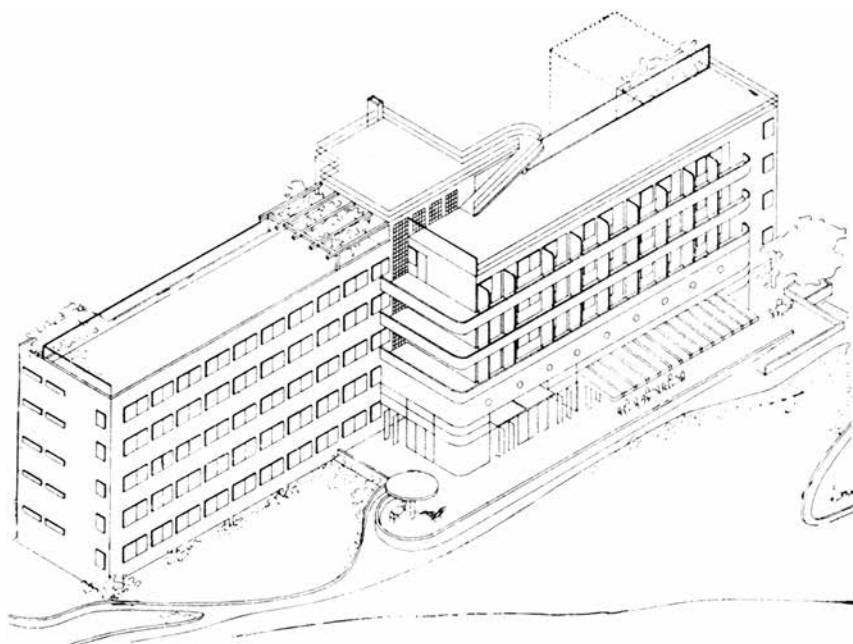
patra



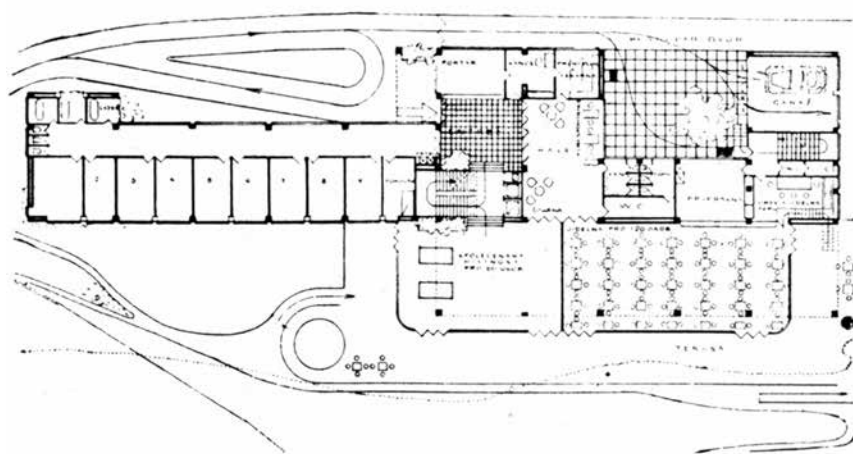
prizemi

6.118–120 – Jaromír Krejcar, Heilanstalt der Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten (später Sanatorium Machnáč), Trenčianské Teplice, Kreis Trenčín, Slowakei, L. Štúra 333/8, 1929–1932. Projekt aus dem offenen Wettbewerb, 1929–1930 [WV 53]. Perspektiven; Grundrisse Erdgeschoss und Obergeschoss.

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933

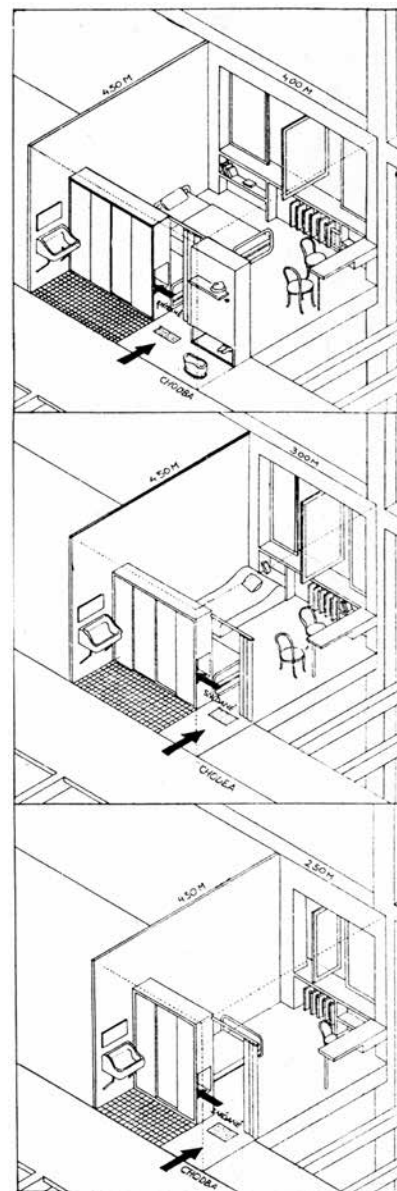


S
↑



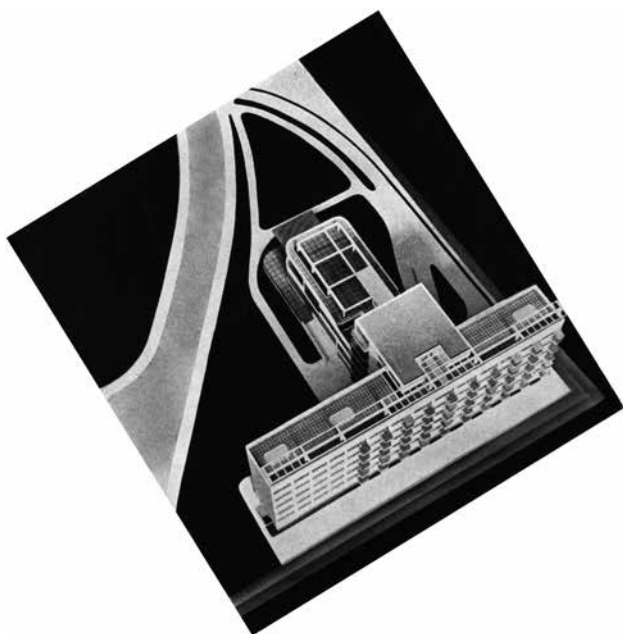
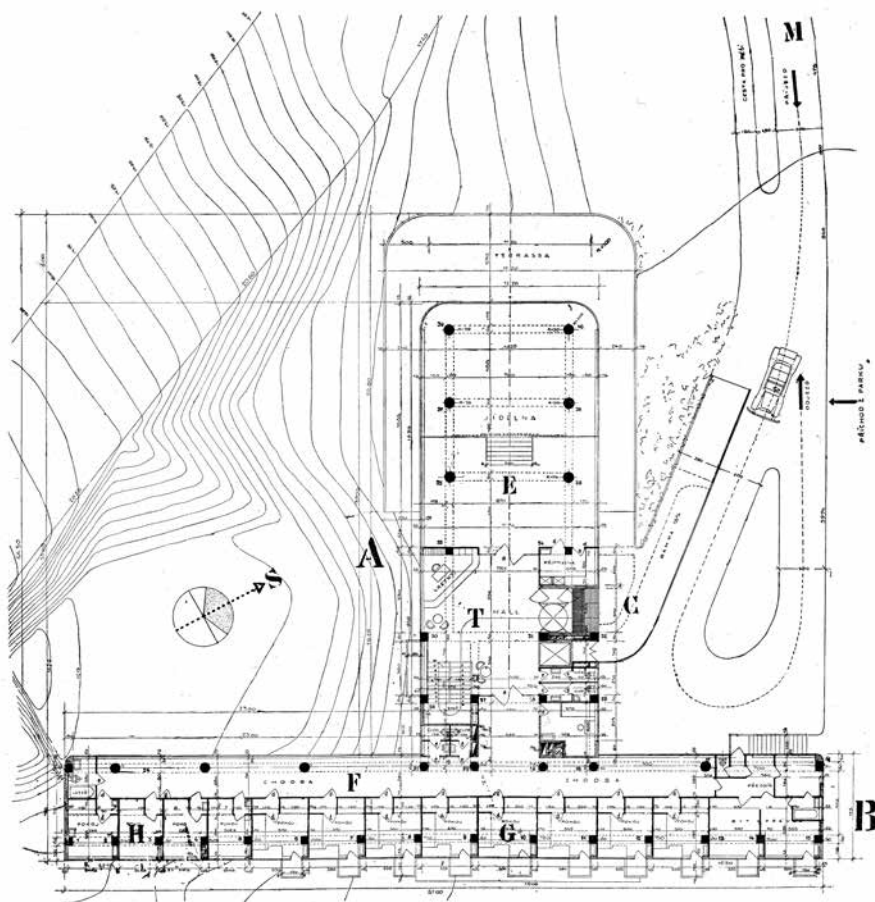
6.121–123 – Jaromír Krejcar, Heilanstalt der Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten (später Sanatorium Machnáč), Trenčianské Teplice, Kreis Trenčín, Slowakei, L. Štúra 333/8, 1929–1932. Alternativprojekt aus dem offenen Wettbewerb, 1929–1930 [WV 54]. Perspektive; Grundriss Erdgeschoss; Perspektiven Patientenzimmer.

| Aus: Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930



6.124, 125 – Jaromír Krejcar, Heilanstalt der Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten (später Sanatorium Machnáč), Trenčianské Teplice, Kreis Trenčín, Slowakei, L. Štúra 333/8, 1929–1932 [WV 62]. Ausführungsprojekt, Grundriss Erdgeschoss; Modell.

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933



6.126, 127 – Jaromír Krejcar, Heilanstalt der Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten (später Sanatorium Machnáč), Trenčianské Teplice, Kreis Trenčín, Slowakei, L. Štúra 333/8, 1929–1932 [WV 62]. Ansichten von Südwesten und von Nordosten. Postkarten, um 1932.

| Privatsammlung





6.128 – Dachterrasse, Ausnahme 1932.

| Foto: Centropress, 1932, ÚDU AVČR



6.129 – Aufenthaltsraum im Gesellschaftstrakt.

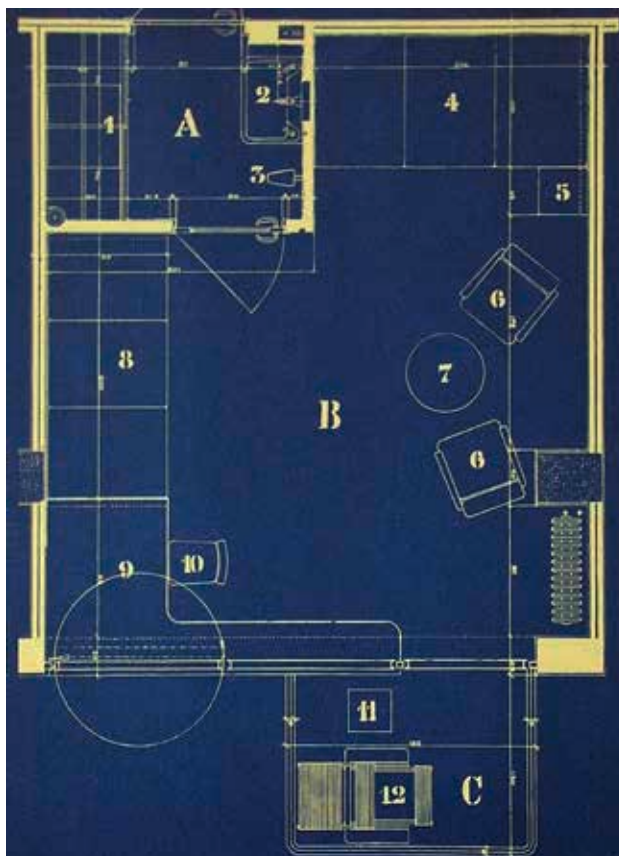
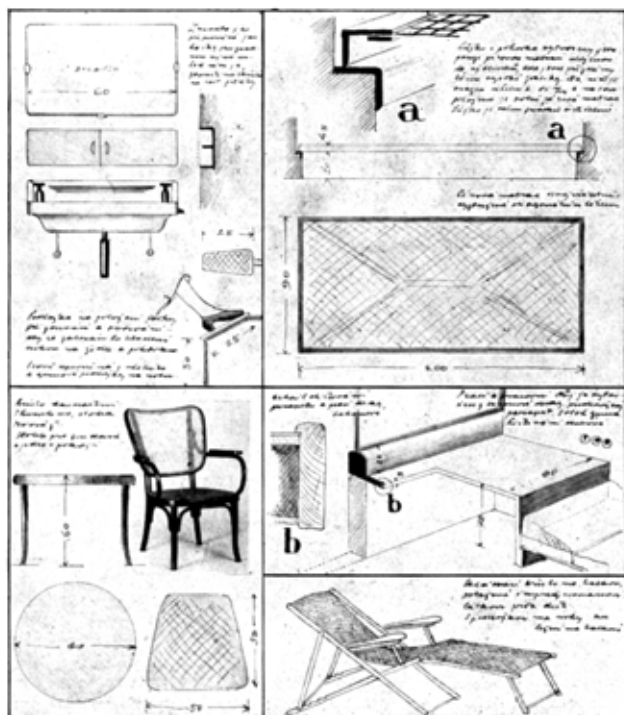
| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933

große Bauvolumen aneinanderschiebt [WV 54] [► Abb. 6.121–123]. Ab August 1930 wurden einigen Änderungen am ursprünglichen Projekt vorgenommen. So sind die einzelnen Trakte in ihrer Volumetrie vereinfacht und fügen sich zu einer kompakten Großform zusammen. Alle Patientenzimmer [► Abb. 6.130–132] haben jetzt einen Vorraum mit Waschgelegenheit und ein Großteil von ihnen verfügt über einen kleinen Balkon, ausgerichtet auf die im Südosten an das Sanatorium anschließende weitläufige Parkanlage. Präzisiert wurde auch die Inneneinrichtung [WV 63], für die ebenfalls Jaromír Krejcar verantwortlich zeichnete. Das finalisierte Projekt [WV 62] wurde 1930–1932 von der Firma Nekvasil aus Bratislava als mit isolierendem Ziegelmauerwerk ausgefachter Eisenbetonskelettbau ausgeführt [► Abb. 6.124–129, 133, 134–138].⁶⁷ Im Verhältnis zum verbauten Volumen war es der teuerste, in der Zwischenkriegszeit in der Tschechoslowakei errichtete Bau. Bereits im Sommer 1932 konnten die ersten Kurgäste anreisen.

Schrieb Jaromír Krejcar 1927, «Architektur ist die Erfüllung aller gestellten Aufgaben mit Hilfe moderner technischer Mittel in einem festen, organischen Gebilde der schönen Form»,⁶⁸ so setzte er diesen Grundsatz im Sanatorium Machnáč überzeugend um. Aus der Forderung nach möglichst konsequenter Funktionstrennung resultiert die Dreigliederung der gesamten Anlage mit ihrer logischen räumlichen Disposition. Die drei unterschiedlich hohen Trakte fügt Krejcar zu einer überzeugenden Großform, hüllt sie in eine dynamische und in ihrer Kohärenz bestechende Formsprache. Sowohl die subtile Detaillierung als auch die funktionale Ausdifferenzierung verschiedener räumlicher Niveaus lässt einmal mehr die Architektur der Ozeandampfer assoziieren. Gerade hier aber überschneiden sich die semantische und die funktionale Komponente: Wie auf einem Passagierschiff bedingt auch bei einem Sanatorium die Unterbringung, Versorgung und Betreuung von vielen Personen bei beengten Platzverhältnissen eine durchdachte räumliche und betriebliche Organisation. Diese wiederum resultiert aus den spezifischen Anforderungen des Kurbetriebs. Im Gegensatz zu Heilanstalten, wie zum Beispiel den Tuberkulosesanatorien in den Bündner Alpen, wo eine Heilung der Patienten im Gebäude selbst angestrebt wird, ist das Sanatorium Machnáč der Typus des Kurhotels: Unterbringung, Verpflegung und Muße stehen im Vordergrund, die eigentliche Therapie erfolgt außerhalb des Gebäudes – im Falle von Trenčianské Teplice durch Heilquellen und Schlammäder, die rheumatische Beschwerden lindern sollen. Im Sanatorium befinden sich bloß Sonnen-, Sand- und Brausebäder auf den Dachterrassen. Die gegen Südosten ausgerichteten Zimmer entsprechen dem Tagesablauf der Patienten: frühmorgens Bad, dann bis zum Mittag Ruhe im Zimmer, nachmittags Spazieren

6.130–132 – Jaromír Krejcar,
Inneneinrichtung der Heilanstalt der Kranken-
kasse der Privatbeamten und Privat-
angestellten, 1930–1932 [WV 63]. Zimmer im
Patiententrakt. Ansicht; Entwurfszeich-
nungen von Jaromír Krejcar für Inneneinrich-
tung und Mobiliar; Grundriss.

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933 /
Aus: *Lázenský dům v lázních Trenčianských Teplicích pro
Nemocenskou pojišťovnu soukromých úředníků
a zřízcenců v Praze*, 1933 (Grundriss)





6.133 – Umschlag von Krejcars Broschüre über seinen Sanatoriumsbau *Lázeňský dům v lázních Trenčianských Teplicích pro Nemocenskou pojišťovnu soukromých úředníků a zřízenců v Praze* [Heilanstalt im Kurort Trentschin-Teplitz für die Krankenversicherungsanstalt der Privatbeamten und Privatangestellten in Prag], 1933.

|NTM

oder Aufenthalt in den Gemeinschaftsräumen oder auf der Dachterrasse. Die Zimmer haben schon morgens Sonne und sind gleichzeitig gegen die Mittags- und Nachmittagshitze geschützt, wodurch sich eine angenehme Raumtemperatur in der Nacht ergibt.⁶⁹

Bezeichnet Karel Teige das Sanatorium Machnáč als «eines der reifsten Werke Krejcars und eines der beachtenswertesten Werke der tschechischen und auch internationalen Architektur»,⁷⁰ so ist dieser Würdigung wohl vorbehaltlos beizustimmen.⁷¹ Die komplexe Auffassung der Architektur von der Disposition über die Konstruktion und die Wahl der Materialien bis hin zum architektonischen Ausdruck und der sorgfältigen Detaillierung macht aus diesem Bau ein herausragendes Beispiel funktionalistischer Architektur. Mit seiner Qualität lassen sich in der Tschechoslowakei wohl nur das Sanatorium Morava von Bohuslav Fuchs in Tatranská Lomnica (1931–1932) oder das Tuberkulosesanatorium von František A. Libra und Jiří Kan in Vyšné Hágy (1932–1938) vergleichen. Im internationalen Kontext reiht sich das Machnáč zu bedeutenden Bauten seiner Art wie etwa dem Tuberkulosesanatorium von Alvar Aalto in Paimio (1928–1933), der Chirurgischen Klinik der Zürcher Heilstätte von Rudolf Gaberel in Davos-Clavadel (1930–1932) oder dem Lory-Spital von Otto Rudolf Salvisberg in Bern (1924–1929). Nicht unerwähnt bleiben soll hier auch das elegante, um 1930 ausgearbeitete Projekt für ein Parkhotel in Ascona von Otto Zollinger, das wie eine dynamisch geschwungene Ableitung des Machnáč wirkt [**Abb. 6.139–142**].

Krejcar wollte ganz offensichtlich an den Erfolg seines Projekts anknüpfen und Synergien nutzen. Zeitgleich mit der Ausführung des Sanatoriums Machnáč beteiligte er sich an weiteren Wettbewerben für Heilanstalten. 1931–1932 reichte er Projekte für Sanatorien in Karlovy Vary [**WV 65**], Poděbrady [**WV 68, 69**], Starý Smokovec [**WV 73**] und Vyšné Hágy [**WV 74**] ein, konnte jedoch bei keinem der Wettbewerbe reüssieren. Aufgrund der Wirtschaftskrise kam es bei den Wettbewerben auch nur teilweise zu einer Umsetzung eines Projekts [**Abb. 6.143–149**].

Das Machnáč entspricht letztlich auch präzise jener Vorstellung der Protagonisten des Neuen Bauens, die im Sanatorium einen Prototyp für eine umfassende Reform des Wohnens orteten. Begründete Sigfried Giedion diese Vorstellung mit dem Rückgriff auf die Zauberformel «Licht, Luft, Sonne» und beschränkte sich somit insbesondere auf hygienische Verbesserungen der Wohnverhältnisse und formale Aspekte der architektonischen Gestaltung, so betrachtete Karel Teige die vom Sanatoriumstyp ausgehenden Konsequenzen für neue Wohnformen in einem erweiterten Kontext. Zur Zeit der Fertig-



6.134–138 – Jaromír Krejcar, Heilanstalt der Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten (später Sanatorium Machnáč), Trenčianské Teplice, Kreis Trenčín, Slowakei, L. Štúra 333/8, 1929–1932 [WV 62]. Fotos von 2002. Damals befand sich das Sanatorium noch in Betrieb, sein baulicher Zustand war allerdings schon äußerst bedenklich.

| Fotos: Klaus Spechtenhauser

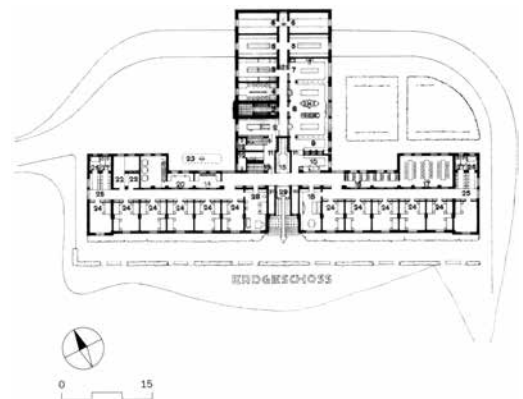






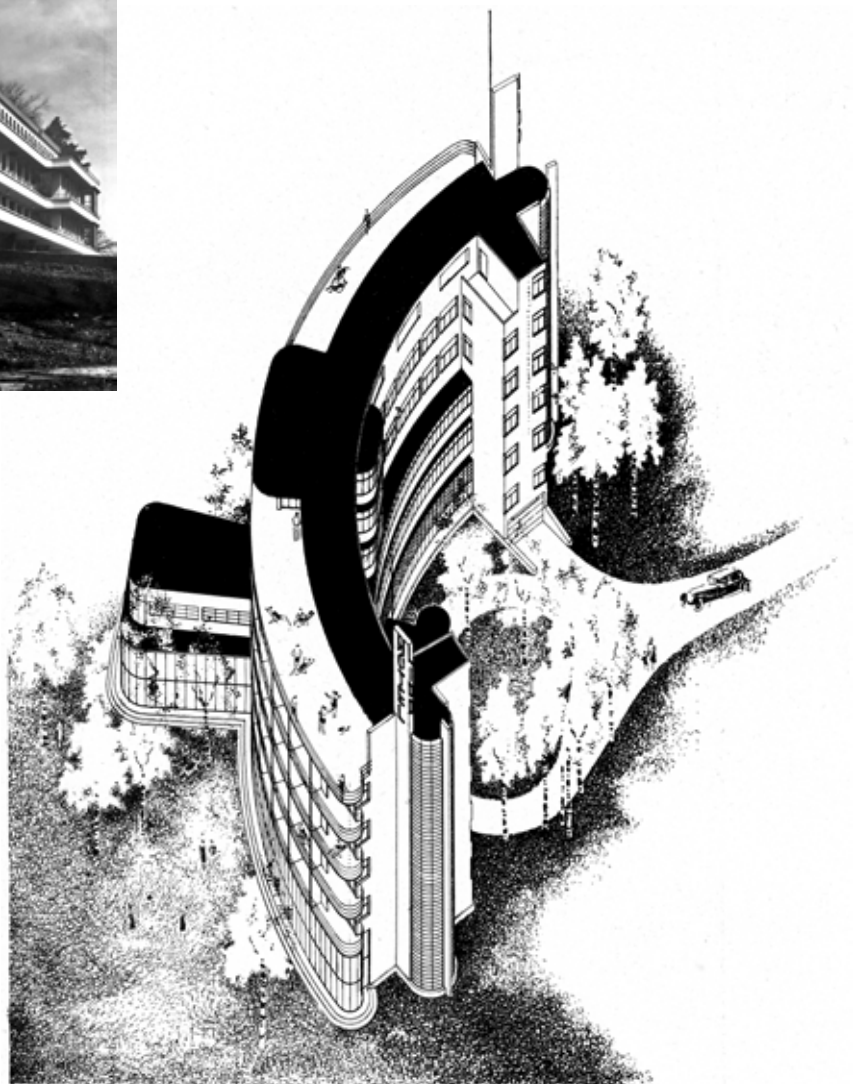
6.139, 140 – Rudolf Gabarel, Chirurgische Klinik der Zürcher Heilstätte, Davos-Clavadel, 1930–1932. Ansicht von Süden (Postkarte); Grundriss.

| Foto: J. Trauffer, Privatsammlung / Archiv des Autors



6.141 – Otto Rudolf Salvisberg, Otto Brechbühl, Lory-Spital, Bern, 1924–1929.

| gta



6.142 – Otto Zollinger, Projekt für ein Parkhotel, Ascona, um 1930.

| Aus: *Casabella*, Jg. 10, Bd. 16, 1938

stellung des Machnác erreichten seine Vorstellungen von einer zukünftigen radikalen Kollektivierung des Wohnens gerade ihren Höhepunkt. Sie bildeten einen der Leitfäden in seiner vom Marxismus bestimmten Architekturtheorie. Trotz seiner kompromisslosen Haltung war sich Teige wohl darüber im Klaren, dass in näherer Zukunft nicht mit der massenweisen Errichtung von Kollektivwohnhäusern in der Tschechoslowakei gerechnet werden konnte. Er suchte daher Projekte und Bauten der aktuellen Architekturproduktion, deren Funktion mit den ersehnten Kollektivhäusern Parallelen aufwiesen und als Studienobjekte dienen könnten. Ins Rampenlicht rückten somit Studentenwohnheime oder Hotels wie etwa das Masaryk-Studentenwohnheim von Bohuslav Fuchs in Brno (1929–1930) oder Karel Hannauers Prager Pension Arosa (1931), insbesondere aber Sanatorien und Kurhotels. Besonders gelungen schien Karel Teige Krejcars Sanatorium Machnác, das er zusammen mit den weiteren Sanatorium-Projekten des Architekten als «äußerst präzise und weit entwickelte Vorbilder für Kollektivwohnhäuser der sozialistischen Zukunft»⁷² betrachtete. Auch weitere Mitglieder der ASLEF schlossen sich Teiges Würdigung an. Ladislav Žák beispielsweise bezeichnete Krejcars Bau «als wahrscheinlich bestes Beispiel [...], an dem sich zeigen lässt, was für ein Fortschritt gegenüber den heutigen Einzelhaushalten in Mietshäusern und Einfamilienhäusern die Kollektivierung des Wohnens bedeutet.»⁷³

Mit dem wegweisenden Vorbildcharakter für eine «neue, höhere Form des kollektiven Wohnens» zieht Teige auch ins Feld, als er zu erwartenden Argumenten von «Kunsthistorikern» entgegentritt, die das Machnác aufgrund der Ähnlichkeit seiner Südostfassade zum Atelierhaus des Dessauer Bauhauses als «epigonenhaft» oder als «Derivat» eines zeitlich vorgängigen Baus abstempeln würden. Solche Voten entsprängen einem typisch «bourgeois Vorurteil», das von jedem Bau «à tout prix» Individualität und Originalität fordere. Vielmehr aber gehe es hier um vergleichbare Voraussetzungen, die zu einer ähnlichen Lösung geführt haben. Wobei natürlich Krejcars Variante aus verschiedenen Gründen «elaborierter» und somit «qualitativ fortschrittlicher» sei.⁷⁴

Jaromír Krejcar selbst zeigte sich kritisch gegenüber den Bestrebungen einer völligen Kollektivierung des Wohnens, warnte vor voreiligen Schritten und plädierte für mehr Flexibilität: «Bis zu welchem Grad auch die Kollektivierung des Kochens möglich wäre, wird die Erfahrung mit solch einer Einrichtung unter unseren wirtschaftlichen Verhältnissen zeigen. [...] Ich würde vorschlagen, in den Häusern Wohnungen mit beiden Arten der Bewirtschaftung einzurichten, kollektiven und individuellen wie bis anhin. [...] Es darf auf keinen Fall so sein, dass die Menschen ungern in solche Häuser einziehen

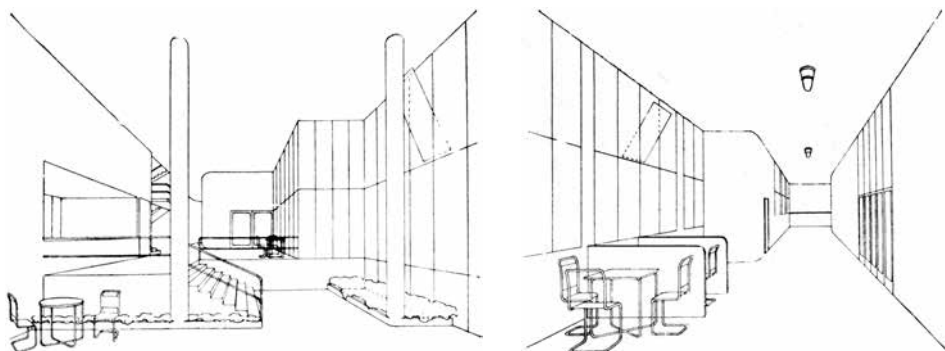
würden und nur aus dem Grund der Wohnungsnot.»⁷⁵ Seine reservierte Einstellung mag zwar angesichts der Tatsache, dass er mit dem Umbau von Karel Teiges eigener Wohnung ein tatsächliches Modell für kollektives Wohnen realisiert hatte, erstaunen, zeugt zu diesem Zeitpunkt aber vielmehr von einer eher realistisch-pragmatischen Haltung, wie sie auch für die Architekturszene in Brno bezeichnend war.

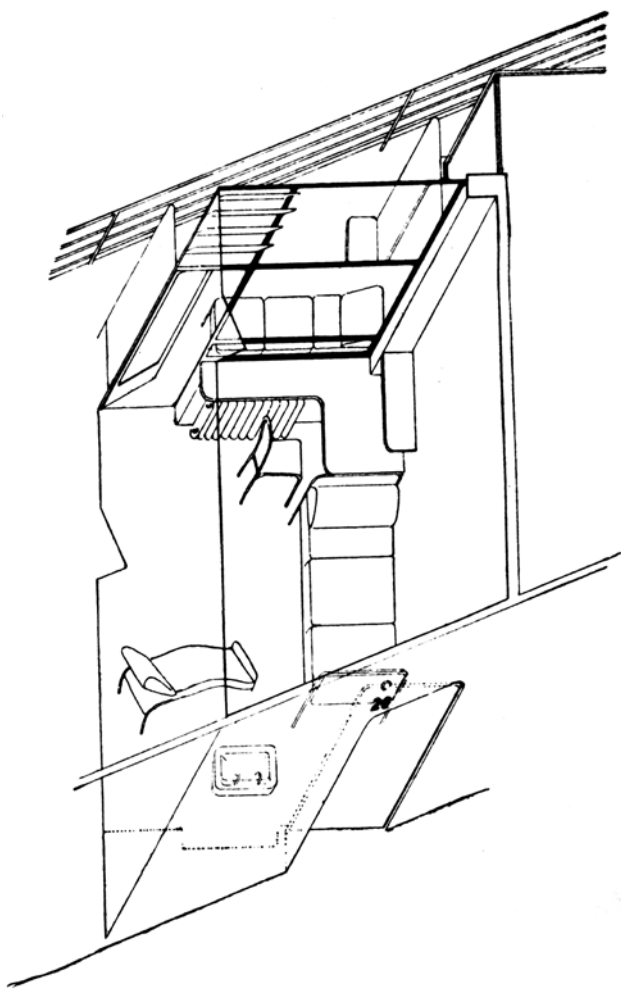


6.143 – Jaromír Krejcar, Projekt für die Heilanstalt der Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten, Karlovy Vary, 1931 [WV 65]. Fassade.
| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933



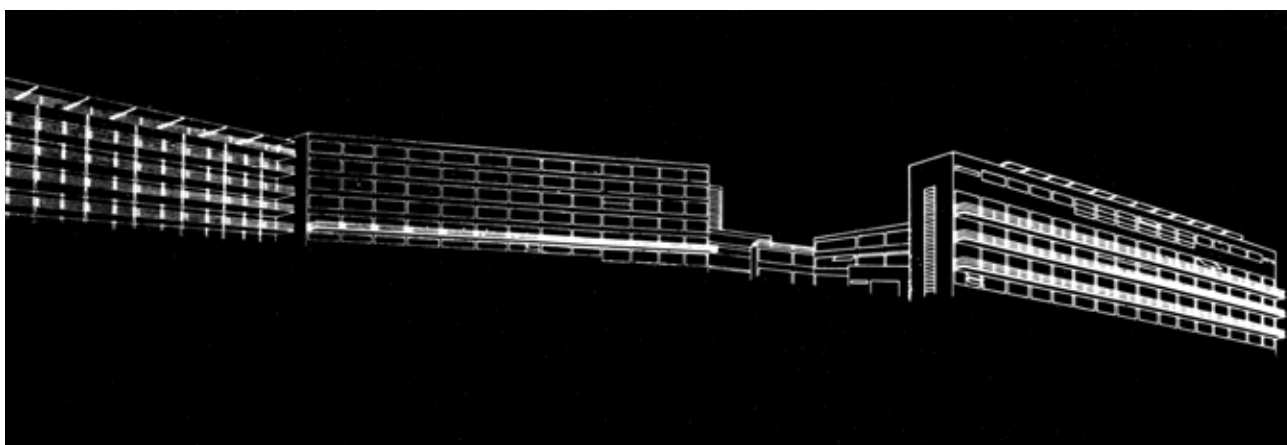
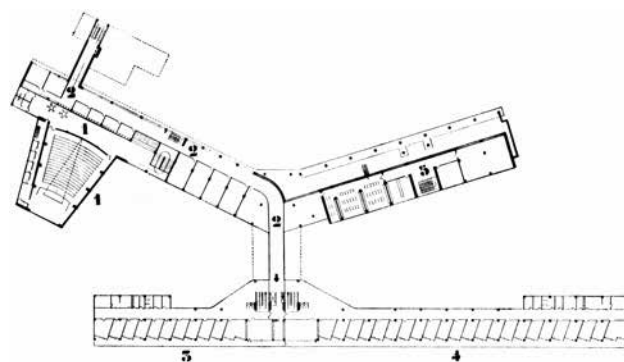
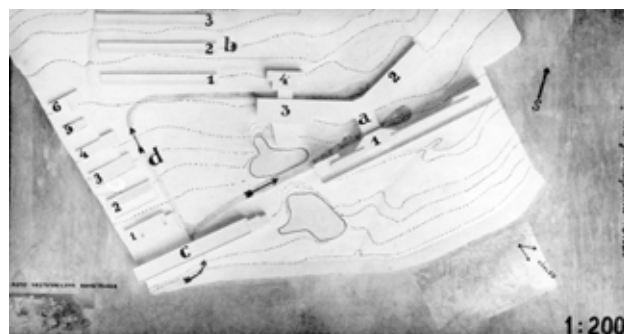
6.144, 145 – Jaromír Krejcar, Projekt für ein Sanatorium, Poděbrady, Kreis Nymburk, 1931 [WV 68]. Perspektive; Innenansichten.
| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933





6.146–148 – Jaromír Krejcar, Wettbewerbsprojekt für ein Tuberkulose-sanatorium, Starý Smokovec, Kreis Poprad, Slowakei, 1932. Offener Wettbewerb, zusammen mit Dr. Jaroslav Jedlička [WV 73]. Perspektive eines Patientenzimmers; Modell; Grundriss.

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejcara*, 1933



6.149 – Jaromír Krejcar, Wettbewerbsprojekt für das Sanatorium der Zentralen Sozialversicherung für Tuberkulosekranke, Vyšné Hágy, Kreis Poprad, Slowakei, 1932. Offener Wettbewerb, zusammen mit Josef Špalek [WV 74]. Perspektive.

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejcara*, 1933



7.01 – Jiří Kroha, *Sociologický fragment bydlení* [Soziologisches Fragment des Wohnens], 1930–1933. Präsentation innerhalb der Ausstellungsabteilung von Krohas Institut für Architektur und Städtebau an der *Výstava stavebnictví a bydlení* [Bau- und Wohnausstellung] in Brno, 1933.
| MMB

Politisch bauen

Levá fronta, CIAM und UdSSR



7.02 – Umschlag des von Karel Teige redigierten Sammelbands *Za socialistickou architekturu* [Für eine sozialistische Architektur], 1933.

| Privatsammlung

Linksrutsch

Im Frühjahr 1933 erschien der Sammelband *Za socialistickou architekturu* [Für eine sozialistische Architektur] mit Jaromír Krejcars einleitendem Aufsatz «Soudobá architektura a společnost» [Zeitgenössische Architektur und Gesellschaft].¹ Die Publikation wurde anlässlich des unter maßgeblicher Mitorganisation von Krejcar veranstalteten Kongresses der linken Architekten im Herbst 1932 und der Gründung des Bunds sozialistischer Architekten (SSA) im Februar 1933 herausgegeben. Beide Veranstaltungen gingen auf die Initiative der *Levá fronta* [Linksfront] zurück, der Krejcar seit ihrer Gründung angehörte [► Abb. 7.02].

Krejcars Aufsatz zeugt von einem merklichen Linksrutsch, der zu Beginn der 1930er Jahre praktisch die gesamte tschechoslowakische Kulturelite bestimmte. Auf dem Gebiet der Architektur ist der neue Berufsverband, der SSA, als Versuch einer präziseren Stellungnahme zu ökonomischen und politischen Entwicklungen zu verstehen: 1933 hatte die Wirtschaftskrise in der Tschechoslowakei ihren Höhepunkt erreicht und führte zu einer beinahe vollständigen Stagnation der Bautätigkeit.² Die meisten Architekten waren arbeitslos, einige – so auch Jaromír Krejcar – entschlossen sich für einen längeren Aufenthalt in der UdSSR. Für gedämpfte Stimmung sorgte zudem die Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland, bildeten Deutsche im Vielvölkerstaat Tschechoslowakei doch die größte Minderheitengruppe. In Böhmen machten sie mehr als einen Drittel der Gesamtbevölkerung aus. Im Schatten der «reichsdeutschen» Ereignisse witterte nun auch in den Sudetengebieten die extreme Rechte ihre Chance. Am 1. Oktober 1933 gründete Konrad Heinlein die Sudetendeutsche Heimatfront (SHF), in der Hitler rasch ein geeignetes Werkzeug für seine Annexionspläne erkannte. Die Einbindung der deutschen Minderheit in das politische Leben des tschechoslowakischen Staats war seit jeher eine vieldiskutierte Frage gewesen; eine adäquate Lösung schien nun jedoch immer unrealistischer zu werden.³ Von der Radikalisierung der kulturellen Avantgarde in der Tschechoslowakei zeugen im Weiteren die Intensivierung der Kontakte zu Hannes Meyer und die schwierige Zusammenarbeit mit der CIAM.

Architektur und Gesellschaft

Das am Kongress der linken Architekten von Krejcar gehaltene und später in der Kongresspublikation abgedruckte Einleitungsreferat «Soudobá architektura a společnost» fasst – methodologisch einer marxistischen Argumentationsweise verpflichtet – die bisherige architektonische Entwicklung in der Tschechoslowakei zusammen und übt scharfe Kritik an den bestehenden wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen: «Wir

müssen uns heute mit allen sozialen und wirtschaftlichen Fragen befassen, die eine direkte Einwirkung auf die architektonische Arbeit haben. Durch die Analyse der bisherigen Boden- und Wohnbaupolitik und der tatsächlichen Ursachen für die Weltwirtschaftskrise lassen sich Voraussetzungen für die weitere theoretische und praktische Tätigkeit klären und Richtlinien für wissenschaftliche Arbeitsmethoden aufstellen.»⁴

Nach der Gründung der Tschechoslowakei 1918 stand die heimische Architektur – so Krejcar – vorerst «in scharfer Opposition gegen die Tendenzen der Wiener Wagner-Schule, die durch Kotěra vertreten wurde. In den ersten Nachkriegsjahren beherrschte eine national-dekorative Architektur die Situation und wurde sozusagen zum offiziellen Stil der neuen Republik. Große Repräsentativbauten, welche die Macht und das Kapital des Großbürgertums zur Schau stellen, sind in diesem Stil errichtet.» Parallel zu diesen «versteinerten nationalistischen Phrasen» des Rondokubismus zeigten sich – bestärkt durch den Einfluss der Arbeiten Le Corbusiers, Adolf Loos' und der russischen Konstruktivisten – erste Bemühungen «um eine konstruktive Architektur, deren Formen aus Funktion und Zweck resultierten.» Krejcar sieht als direkte Konsequenz zwei grundlegende Haltungen – den kapitalistischen Standpunkt (Le Corbusier) und den sozialistischen Standpunkt (sowjetischer Konstruktivismus). Corbusiers «idealistische Architekturtheorie» interpretiert er als «typische Folge kapitalistischer Industrialisierung und Rationalisierung der Bautechnik» mit einem klaren Hang zum Formalismus. Als «grundlegenden Fehler» bezeichnet Krejcar den Glauben des «kapitalistischen Technizisten Le Corbusier, dass die Technik in der Hand der kapitalistischen Klasse zu einer Verbesserung der Wohnungsverhältnisse für alle Einwohner führen kann.» Die Umsetzung von Le Corbusiers «einzigartiger Baukunsttheorie» entspreche somit «einem Torso einiger technisch vollendeter und umso kostspieligerer Bibeloten.»

Demgegenüber stellt Krejcar den Einfluss der sowjetischen Konstruktivisten. Es ginge dabei um «die gleiche Ideologie und die gemeinsame marxistische Überzeugung, welche die sowjetischen mit den tschechoslowakischen Konstruktivisten verbinden.» Im Gegensatz zum Standpunkt eines Le Corbusier werde Architektur hier im Sinne ihrer «soziologischen Bestimmung» aufgefasst und somit «mit den bautechnischen Mitteln ein allgemeiner sozialer Vorteil angestrebt.» Dieser zielt hauptsächlich in Richtung der Lösung der Wohnungsfrage, was nur ohne gewinnorientierte Anlage des Kapitals möglich ist. Fokussiert wird somit «die Befreiung der Technik und aller Produktionsprozesse aus dem Besitz der kapitalistisch-bürgerlichen Klasse und die Nutzbarmachung ihrer Produktivität zum Aufbau einer neuen sozialistischen Gesellschaftsordnung.»

Erinnern wir uns an Krejcars Opposition gegen Karel Teiges Diktum von Architektur als rein wissenschaftliche Disziplin und an seine reservierte Haltung gegenüber kollektiven Wohnformen, so hatte sich diese Position merklich geändert. Die Radikalisierung seiner Vorstellungen, die Rostislav Švácha auf der «Ebene eines Vulgarsoziologismus» ansiedelt, folgt nunmehr dem theoretischen Denkmodell Karel Teiges und fordert eine sozial und politisch engagierte Architektur, einen *linken Bau-funktionalismus*.⁵

Linkes Bauen für eine bessere Gesellschaft

Zwar sollten in den 1920er Jahren mit der modernen Architektur ständig «neue Welten» für «bessere Gesellschaften» aufgebaut werden, nur selten aber wurden die tatsächlichen gesellschaftlichen Bedingungen reflektiert, in denen dies stattfinden sollte. Auch wurde hin und wieder vor einer Formalisierung und Ästhetisierung des modernen Bauwillens gewarnt, «der Weg zu einem neuen Baustil wurde in Mitteleuropa doch weitgehend ohne gesellschaftliche Veränderungen gesucht, und die Bemühungen einiger sozial engagierter Architekten fanden wenig Beachtung.»⁶ Allmähliche Evolution statt radikale Revolution – so lautete die Devise in den offiziellen Kreisen der architektonischen Moderne um schillernde Persönlichkeiten wie Le Corbusier, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Cornelis van Eesteren, Erich Mendelsohn oder Sigfried Giedion. Selbstverständlich war auch hier die «soziale Frage» ein Thema und der 2. CIAM-Kongress widmete sich sogar der «Wohnung für das Existenzminimum». Im Vordergrund der Thematik standen jedoch meist technizistische Ansätze, die im Rahmen der bestehenden Verhältnisse zu einer Verbesserung führen sollten. Angestrebt wurde oft mit gezieltem Kalkül eine Proforma-Befriedung der unruhigen Arbeitermassen, was einen «Abbau der sozialen Dynamik» (Winfried Nerdinger) zur Folge hatte und letztlich das Kapital stärkte: Neues Bauen als gezielt eingesetzter Selbstzweck.

Den anderen, linken Pol des Spektrums der modernen Bewegung bildeten Personen wie Hannes Meyer, Hans Schmidt, Mart Stam, Martin Wagner, Margarethe Schütte-Lihotzky oder André Lurçat, in der UdSSR die verschiedenen konstruktivistischen Gruppierungen. Sie alle sprachen eher von «Bauen» als von «Architektur» und begriffen diesen Prozess als Teil eines politisch-ökonomischen Systems. Verfochten wurde hier die Ansicht, dass, wenn Inhalt und Funktion an einen bestimmten sozialen Kontext gebunden sind, Reformen mittels Architektur nicht durch sich selbst, sondern nur in einer entsprechenden Gesellschaft ihre Wirksamkeit entfalten könnten. Konkretes linkspolitisches Engagement setzten sie somit als Grundlage für jegliche Veränderungen voraus.



7.03 – Illustrationen zum Aufsatz von Josef Kittrich, «Obydlí průmyslového dělnictva» [Die Behausung der Industriearbeiterschaft], publiziert in *Stavba*, 1933.

| Aus: *Stavba*, Jg. 11, 1933

In der Tschechoslowakei tendierte zu Beginn der 1930er Jahre die Mehrheit der modern gesinnten Architekten in diese Richtung. Die Entwicklung der modernen Architektur zum modischen Accessoire oder gar zum neuen Repräsentationsträger wurde von linken Architektenkreisen zusehends mit Skepsis verfolgt. Betont wurde, dass sich zwar eine moderne Formsprache durchgesetzt hätte, jedoch auf Kosten ihres sozialen Inhalts. Zdeněk Rossmann schreibt in einem resümierenden Artikel: «Dem scheinbaren Rekorderfolg der heutigen Architektur steht eine mehr als befremdende Realität gegenüber. Die Zahl der Obdachlosen in unseren Städten steigt Tag für Tag und dies fast parallel mit der Zahl der neuen und modisch errichteten Stadtpaläste und Villen.»⁷ Analoges konstatiert Jiří Kroha: «Man sprach überall von Architektur, von der Schönheit des Zwecks, von Funktionalismus. [...] Worauf Gebäude neuer Banken emporwuchsen, Fabriks- und Amtsgebäude, Villen und Familienhäuser. Die Ausführung – in voller Pracht der Konstruktion, in prächtigem Material. Der Raum in unermesslich erweiterter Zweckverwendung, Funktionalismus – der individuellen Möglichkeiten.»⁸ [**Abb. 7.03**]

Tatsächlich erreichte die Wohnungsfrage Anfang der 1930er Jahre höchste Aktualität. Im Zug der Wirtschaftskrise nahm das Defizit an Wohnraum für die sozialen Unterschichten prekäre Ausmaße an. Sozialdemokratischer Wohnungsbau oder ein entwickeltes Genossenschaftswesen, Formen des Massenwohnungsbaus, welche im deutschsprachigen Kontext eine Selbstverständlichkeit waren, bildeten in der Tschechoslowakei die große Ausnahme. Anders war die Situation einzig in Brno. Dank des Engagements und der Hartnäckigkeit des aufgeschlossenen Brünner Stadtbaumeisters Jindřich Kumpošt konnten hier schon Mitte der 1920er Jahre kommunal geförderte Wohnkomplexe von Bohuslav Fuchs, Josef Polášek oder Kumpošt selbst errichtet werden.⁹ Um 1930 wurde die Situation in der Tschechoslowakei jedoch prekär. Es kam zu einer massiven Erhöhung der Mieten, neu errichtete Wohnungen waren für gut die Hälfte der Bevölkerung damit praktisch unerschwinglich. Zudem wurde der Mieterschutz sukzessive abgebaut: Standen kurz nach dem Ersten Weltkrieg noch fast alle Wohnungen unter Mieterschutz, so verringerte sich deren Zahl bis 1930 auf die Hälfte.

Karel Teige als ideologischer Wegbereiter

Die Frage, ob die neue Architektur nicht in erster Linie allen von Nutzen sein sollte und wie dies innerhalb der bestehenden politischen Verhältnisse zu bewerkstelligen sei, kam daher nicht von ungefähr. Neben der steigenden Wohnungsknappheit und der zunehmenden Arbeitslosigkeit in Architektenkreisen war es vor allem Karel Teige, der mit seinen Theorien und Aktivitäten die Diskussio-

nen bestimmte.¹⁰ Mit seinem Credo, Architektur sei eine reine Wissenschaft, hatte Teige bereits während der 1920er Jahre die heimische Szene polarisiert. Unter Wissenschaft verstand er vorerst einen Komplex zweckrationaler Faktoren: Auf soziale Kategorien wurde zwar implizit Bezug genommen, ansonsten aber sind seine Aufsätze und Stellungnahmen abstrakten Größen wie Funktionalität, Hygiene, Modernität oder technischem Fortschritt verpflichtet – was nicht zuletzt sein polemischer Angriff auf Le Corbusiers Mundaneum-Projekt belegt: Architektonischer und nicht gesellschaftlicher Fortschritt bestimmten hier noch die Argumentation.

Gegen Ende der 1920er Jahre begann die Auseinandersetzung mit der sozialen Frage und ihren architektonischen Folgen in Teiges Theorien eine immer wichtigere Rolle zu spielen. Sein nunmehriges Architekturverständnis umreißt folgende Stelle aus seinem Aufsatz «Architektura a třídní boj» [Architektur und Klassenkampf], der als «programmatisches Manifest von Teiges Auffassung des Funktionalismus in der Architektur»¹¹ zu werten ist: «Es muss den Architekten heute bewusst werden, dass Wohnen und Stadt keine singulären Sozialformen sind. Es geht nicht um einen bestimmten Haustyp oder Stadtplan, sondern vielmehr um die Summe bestimmter Verhältnisse zwischen Menschen und Gesellschaftsklassen. Die architektonische Form ist nur ein Resultat dieser Beziehungen.»¹² Soziologische, typologische und historische Analysen der klassenspezifischen Bedingungen des Wohnens bestimmen nunmehr sein Interesse und lassen ihn – marxistisch-dialektisch – prognostische Wohnmodelle für die Zukunft entwickeln. Die Aufgabe einer wissenschaftlichen Architektur sei es nunmehr, die gesellschaftliche und historische Verankerung von Bautypen zu erfassen, die gesellschaftlich produktiven und fortschrittlichen herauszuschälen und sich auszudenken, was für Formen diese in einer zukünftigen sozialistischen Gesellschaft annehmen könnten. Am eindringlichsten tat dies Teige in seiner umfassenden Publikation *Nejmenší byt* [Die Kleinstwohnung] von 1932,¹³ in der er die radikale Kollektivierung des Wohnens als einzige vorstellbare Wohnform der Zukunft propagiert. Als «wissenschaftlich» abgeleitete Antithese zur kleinbürgerlichen Wohnung fungiert die Einzelwohnkabine für den fortschrittlichen Proletarier und die emanzipierte Arbeiterfrau, zusammengefasst in Kollektivwohnhäusern, wie sie in der UdSSR am Entstehen begriffen waren, und ergänzt durch verschiedene Gemeinschaftseinrichtungen wie Kantinen, Kindergärten, Sporthallen, Schulen, Großwäschereien und Klubs. Vor diesem Hintergrund erstaunt auch Teiges radikale Kritik an den zwischen 1927 und 1932 errichteten Ausstellungssiedlungen in Stuttgart, Brno, Breslau und Prag nicht. Zur Prager Baba-Siedlung schreibt Teige: «So sehr auch die Ausstel-

lungskolonie «Baba» von architektonischer und technischer Bedeutung sein wird, so ist trotzdem nicht zu übersehen, dass das soziale Problem des Wohnens hier nicht richtig und aktuell thematisiert ist, und dass Villen- und Wohnhausbauten (etwa «Kleinstwohnhäuser») der Wohnungsnot nicht abhelfen können.»¹⁴

Levá fronta und ASLEF

Mit seinen Vorstellungen stieß Teige auf fruchtbaren Boden. Bereits im Oktober 1929 initiierte er die Gründung der *Levá fronta* [Linksfront].¹⁵ Mit diesem Neuzusammenschluss der tschechischen Linksintellektuellen verfolgte er primär zwei Ziele: Zum einen war es der Versuch, die linke Avantgarde, die im Rahmen der sogenannten «Generationendiskussion» theoretische und personelle Differenzen austrug, wiederzuvereinen und eine Nachfolgeorganisation des zwar offiziell nie aufgelösten, aber praktisch nicht mehr aktiven Künstlerbunds Devětsil zu bilden.¹⁶ Zum andern sollte die Linksfront «moderne Gedanken und Interessen gegen Konservatismus und Reaktion verteidigen»¹⁷ und sich gegen die gegenwärtige «stickige kulturelle, soziale und politische Unterdrückung» stellen, die Karel Teige als Vorboten der sich ankündigenden Wirtschaftskrise interpretierte.¹⁸

Zur treibenden Kraft des neuen Verbands wurde bald die Architektursektion, die sich im September 1930 zur eigenen Untergruppe ASLEF zusammenschloss.¹⁹ Zu den aktivsten Mitgliedern der ASLEF zählten in Prag die *Pracovní architektonická skupina* [Architektonische Arbeitsgruppe, PAS] (Karel Janů, Jiří Štursa, Jiří Voženík), Jan Gillar, Josef Špalek, Augusta Müllerová, die beiden Ex-Bauhäusler Nusim Nesis und Peer Bücking, im Weiteren Josef Chochol, Jaromír Krejcar, Josef Kittrich, Josef Havlíček, Karel Honzík und Ladislav Žák. Ein aktiver Flügel in Brno hatte sich schon im Sommer 1930 unter der Leitung von Jiří Kroha gebildet. In der Hauptstadt Mährens allerdings wurde der Anspruch auf kollektives Zukunftswohnen und den revolutionären Umbau der Gesellschaft stets mit Vorbehalt aufgenommen. Ganz im Gegensatz zu den Vertretern der Prager ASLEF waren die Brünnner Architekten an konkrete Baupraxis gewöhnt. Hier schien man seit jeher auf machbare Lösungen im Rahmen bestehender Strukturen zu setzen, statt neue Gesellschaftsmodelle zu propagieren. Die Tätigkeit der Architektursektion gipfelte zwei Jahre nach ihrer Gründung in der Organisation und Durchführung des *Sjezd levých architektů* [Kongress der linken Architekten] zwischen 29. Oktober und 1. November 1932 in Prag und der anschließenden Gründung des *Svaz socialistických architektů* [Bund sozialistischer Architekten, SSA] im Februar 1933 [► Abb. 7.04].²⁰

Die Vorstellungen von Architektur, wie sie vom radikalen Flügel der ASLEF vertreten wurden, korres-

tagung der links-architekten in prag in der zeit vom 29. X.- 1. XI. 1932

zweck der tagung	inhalt der vorträge	tagungsprogramm	fragebogen
<p>schlagworte</p> <p>Unter dem Drucke der st�digen Wirtschaftskrise durchf�hrt die moderne Architektur eine Phase der Schichtung verschiedenartiger Einwirkungen, welche für ihre weitere Entwicklung und Orientierung bestimmend sind. Selbst wenn wir seit den ersten programmatischen Formulierungen und basilischen Versuchen ein starkes Bewusstsein der sozialen Bedingtheit sozialistischer Architektur verfolgen können, wurde bisher das Kernproblem der modernen Architektur, d. h. das Bestreben einer vollständigen funktionellen, dispositionellen und konstruktivistischen Lösungen, überwiegend als technische Aufgabe betrachtet, deren erfolgreiche Lösung von der Fähigkeit und dem schwellwulstigen Arbeitsvergang des Projektklassen abhängig ist. Inwieweit sich dieses Bestreben mit den Bedürfnissen der zu einer Oekonomisierung und Rationalisierung hinzielenden großen Restabilit�t der Bauten identifiziert, wurde es schnell übernommen und bestimmt den Charakter des Bauwesens der letzten Jahre. Wenn Architekten, welche konsequent die Erfordernisse der Typisierung, der Standardisierung und der Industrialisierung im Bauwesen durchführen, bei der Durchführung ihrer Grundsatze auf unüberwindliche Hindernisse stießen, suchten sie nicht augenblicklich die Gründe in der sozialen und wirtschaftlichen Struktur der menschlichen Gesellschaft, sondern sie begnügten sich mit der Vorstellung einer ungen�gen Propaganda. Unter solchen Umständen erliebe die moderne Architektur eine Zeit starken extremen Wachstums. Für die Offentlichkeit und für die Architekten selbst, wurde die Architektur ein mächtiger sozialpolitischer Faktor, welcher durch seine Erparungen, seine hypochondrischen sozialpolitischen Aussagen und Vervollkommen der Wohnungszustandlagen bringen sollte Gegenüber diesem breit entwickelten Programme steht jedoch der tatsächliche Wohnungszustand und die Reproduktion. Dieser durch Studien sozialer und wirtschaftlicher Art begleitete Vergleich ersch�utert die Überzeugung von der Durchf�hrungsm�glichkeit der Prinzipie moderner Architektur in jetziger Zeit. Die Resultate dispositioneller Studien kontrastieren mit der katastrophal wachsenden Wohnungnot der durch die Arbeitslosigkeit erschöpfen breiten Massen. Unf�ngliche Wohnungskaktionen, welche hauptsächlich im Ausland durch die Gewerkschaften und öffentlichen Institutionen durchgeführt wurden und welche mit der Kreditfähigkeit der arbeitenden Schichten rechnet, wurden, im Keim durch die Senkung des Lebensstandards erstickt und blieben ein Torso. Im Konflikt der technischen Möglichkeiten und der wirtschaftlichen Tatsache zeigt sich die soziale Aufgabe der Architektur, aufgestellt als h�lles Studium der Oekonomisierung des menschlichen Wohnens als ungenügend. Eine grundsätzlich offene Frage bleibt das Problem der Industrialisierung des Bauwesens schon von Anfang an, als einzige Erzeugungsform des modernen Bauwesens aufsteht, das aber aus der Unmöglichkeit des Absatzes der Bauprodukte scheitert. Diese Unmöglichkeit wird aber nicht hervorgerufen durch eine Sättigung der Wohnungsbefordernisse, sondern durch das finanzielle Unvermögen der breiten Massen. In den Kreis des sinkenden Verbrauches und der Erzeugung wird auch der Architekt mit einbezogen. Die Arbeitslosigkeit erregt ständig weitere und weitere selbständige und angestellte Architekten, reibt sie direkt in die unterdrückten Klassen der heutigen menschlichen Gesellschaft ein und die schwere materielle Not beschönigt ihre Erkenntnis über den Zusammenhang der f�chlichen Arbeit mit sozialpolitischen Ordnung und deren Unvollkommenheiten. Alle diese Erscheinungen, welche die Entwicklung architektonischer Arbeit unterwerfen und direkt möglich machen, werden die Aufmerksamkeit der Architekten des Erzeugnisses, und wirtschaftlichen Faktoren zu, die sie verursachen. Mit größerer oder geringerer Bestimmtheit erscheint den Architekten als einziger Ausweg, die Beschränkung der eigentlichen Ursache der gesamten Wirtschaftskrise in der Form des anarchischen kapitalistischen Wirtschaftslebens, der Anschluß an den Sozialismus. Wir wollen diese Bewegung, welche auf Grund von f�chlicher Arbeit zu Schicksalsergebnissen gekommen ist, die in ihrer Tragweite besondere Interessen von Fachleuten überwachen, unterfahen und organisieren. Wir berufen deshalb eine Tagung der Links-Architekten ein, damit wir durch eine Analyse architektonischer Fragen in ihrer ganzen Ausdehnung und ihren Zusammenhängen eine feste theoretische Grundlage für eine weitere Tätigkeit gewinnen. Die Tagung wird die Verfolgung der Entwicklung der modernen Architektur, die Klärung ihrer Gründe und die Zusammenfassung der architektonischen Verhältnisse, Feststellung Sozialismus – Unterschied in der Organisation des kollektiven Wohnens in alten Städten und in neugegründeten – Dezentralisation – Abschaffung der Grenzlinie zwischen Stadt und Land – Elektrifizierung.</p> <p>der ausweg</p> <p>Die Tagung wird durch eine Analyse architektonischer Fragen in ihrer ganzen Ausdehnung und ihren Zusammenhängen eine feste theoretische Grundlage für eine weitere Tätigkeit gewinnen. Die Tagung wird die Verfolgung der Entwicklung der modernen Architektur, die Klärung ihrer Gründe und die Zusammenfassung der architektonischen Verhältnisse, Feststellung Sozialismus – Unterschied in der Organisation des kollektiven Wohnens in alten Städten und in neugegründeten – Dezentralisation – Abschaffung der Grenzlinie zwischen Stadt und Land – Elektrifizierung.</p> <p>tagung</p> <p>Die Tagung wird durch eine Analyse architektonischer Fragen in ihrer ganzen Ausdehnung und ihren Zusammenhängen eine feste theoretische Grundlage für eine weitere Tätigkeit gewinnen. Die Tagung wird die Verfolgung der Entwicklung der modernen Architektur, die Klärung ihrer Gründe und die Zusammenfassung der architektonischen Verhältnisse, Feststellung Sozialismus – Unterschied in der Organisation des kollektiven Wohnens in alten Städten und in neugegründeten – Dezentralisation – Abschaffung der Grenzlinie zwischen Stadt und Land – Elektrifizierung.</p> <p>aufgabe der tagung</p> <p>Die Tagung wird durch eine Analyse architektonischer Fragen in ihrer ganzen Ausdehnung und ihren Zusammenhängen eine feste theoretische Grundlage für eine weitere Tätigkeit gewinnen. Die Tagung wird die Verfolgung der Entwicklung der modernen Architektur, die Klärung ihrer Gründe und die Zusammenfassung der architektonischen Verhältnisse, Feststellung Sozialismus – Unterschied in der Organisation des kollektiven Wohnens in alten Städten und in neugegründeten – Dezentralisation – Abschaffung der Grenzlinie zwischen Stadt und Land – Elektrifizierung.</p> <p>sssr</p> <p>Die Tagung wird durch eine Analyse architektonischer Fragen in ihrer ganzen Ausdehnung und ihren Zusammenhängen eine feste theoretische Grundlage für eine weitere Tätigkeit gewinnen. Die Tagung wird die Verfolgung der Entwicklung der modernen Architektur, die Klärung ihrer Gründe und die Zusammenfassung der architektonischen Verhältnisse, Feststellung Sozialismus – Unterschied in der Organisation des kollektiven Wohnens in alten Städten und in neugegründeten – Dezentralisation – Abschaffung der Grenzlinie zwischen Stadt und Land – Elektrifizierung.</p> <p>internationaler beteiligung</p> <p>Die Tagung wird durch eine Analyse architektonischer Fragen in ihrer ganzen Ausdehnung und ihren Zusammenhängen eine feste theoretische Grundlage für eine weitere Tätigkeit gewinnen. Die Tagung wird die Verfolgung der Entwicklung der modernen Architektur, die Klärung ihrer Gründe und die Zusammenfassung der architektonischen Verhältnisse, Feststellung Sozialismus – Unterschied in der Organisation des kollektiven Wohnens in alten Städten und in neugegründeten – Dezentralisation – Abschaffung der Grenzlinie zwischen Stadt und Land – Elektrifizierung.</p>	<p>baun und wohnungspolitik</p> <p><i>J. Chochol:</i> Die Resultate der Baubewegung für die breiten Bevölkerungsschichten – die Wohnungspolitik – bisherige Vers�uche zu ihrer Lösung – Genossenschaftsunternehmungen, staatliche, Gemeinde- und Privatunternehmungen – Wohnens- und Grundbesitzverhältnisse, Kredit, Hypotheken – Wohnungsfrage und Wohnungsform des Proletariates in der CSR und im Ausland – Auswege.</p> <p>ergebnisse architektonischen schaffens in der 2er</p> <p><i>J. Krejcar:</i> Nachkriegsarchitektur – drei Generationen – Konstruktivismus und Rationalismus – der Einfluss von Gorbis und Löw – die Stellung des Konstruktivismus im Klassenkampf – seine revolutionären Anfänge.</p> <p>wissenschaftliche methoden architektonischer arbeit</p> <p><i>K. Honzik:</i> Die ideologische Vorkriegsarchitektur und ihre Aufgaben – Druck des Gesellschaftskapitals und der Spekulation auf dispositionelle Formen – Eingriff der Industrialisierung in das Bauwesen – Funktionalismus und seine Ausbeutung der Grundr�umlichkeiten – Analyse der Funktion des Baues vom Standpunkte des Nutzens – Methoden, welche von der marxistischen Architektur übernommen werden – die Architektur als Glied der sozialen und ökonomischen Wissenschaften – die Wissenschaft vom Wohnungsbetrieb und Arbeit – die Konstruktion der Konstruktionen, Installationen und Materialien.</p> <p><i>K. Jan�, J. Sturna, J. Volenil� (PAS):</i> Die Definition wissenschaftlicher Methoden – Industrialisierung als Voraussetzung wissenschaftlicher Methoden im Bauwesen – Unmöglichkeit der Industrialisierung während des Kapitalismus – wissenschaftliche Untersuchungen: a) Bauvoraussetzungen – Festlegungsbereichen – b) Disposition: Rationale Analyse der Widersprüche – intuitive Synthese – kollektive Alternativen – die Analyse der Alternativen – c) Konstruktion: Tragkonstruktionen – Isolatoren – Installationen – d) Bauplan.</p> <p>sozialistischer aufbau in der ssr</p> <p><i>K. Teige:</i> Sowjetwohnungspolitik – neue Wohnungs- und Siedlungsformen – vorübergehende Periode im Aufbau des Sozialismus – Unterschied in der Organisation des kollektiven Wohnens in alten Städten und in neugegründeten – Dezentralisation – Abschaffung der Grenzlinie zwischen Stadt und Land – Elektrifizierung.</p> <p>die ausbildung und die wirtschaftliche position des architekten</p> <p><i>J. Kroha:</i> A. Die Dialektik des bisherigen Architekturstudiums. B. Die Wege bisheriger Reformen. C. Dialektik des wissenschaftlichen Studiums. D. Hauptlinien der Schulung des Architekten. Die wissenschaftliche Position des schaffenden Architekten – Wertung seiner Erzeugnisse – Gründe der Führerrolle der Etablierung der Radikalisierung der Architektur – Arbeitsteilung – Wettbewerb.</p>	<p>tagungsprogramm</p> <p>sonntag 29. oktober</p> <p>20-22 öffentlicher Vortrag: Jaromir Krejcar: Resultate architektonischer Schöpfungen in der CSR.</p> <p>sonntag 30. oktober</p> <p>10-13 J. Chochol: Die Wohnungsfrage – Debatte zu Punkt 1 und 2.</p> <p>15-19 K. Honzik – K. Jan�, J. Sturna, J. Volenil� (PAS): Wissenschaftliche Methoden arch. Arbeit.</p> <p>sonntag 31. oktober</p> <p>10-13 Kollektiver Besuch der Sowjetarchitekturausstellung.</p> <p>15-19 Internationaler Kongress.</p> <p>montag 1. november</p> <p>20-22 Vortrag des Architekten A. Korn aus Berlin. – T�tel und Vortragstext wird noch bekanntgegeben.</p> <p>sonntag 2. november</p> <p>10-13 K. Teige: Sozialistischer Aufbau in der SSSR.</p> <p>15-19 J. Kroha: Die Ausbildung und die wirtschaftliche Position des Architekten.</p> <p>sonntag 3. november</p> <p>10-13 Resolution, freie Anträge.</p> <p>verhandlungsort: Eröffnungssitzung mit Vortrag J. Krejcar: Eröffnung der städtischen Bücherei, pr�g I., mar�ansk� n�m.</p> <p>arbeitsst�tzen in den klubr�umen Jednotn� soukrom. �vedn�k, pr�g XII., francouzsk� 4.</p> <p>teilnahmegebühr 15 k�; studenten und arbeitslose 5 k�.</p> <p>anfragen u. informationen: arch. J. gillar, pr�g XIX., dejvick� 16 – telefon 70905.</p>	<p>fragebogen</p> <p>1. Worin erblicken Sie die Errungenschaften, welche die moderne Architektur in den letzten 10 Jahren bei uns erzielt hat, worin sehen Sie ihre Mängel, was halten Sie von ihrer Aufgabe in der Zukunft?</p> <p>2. Was für einen Standpunkt nehmen Sie zum bestehenden Mieterschutzgesetz, zur Baubewegung und zu den bei uns üblichen Methoden zur Lösung der Wohnungnot ein?</p> <p>3. Wie sollte man nach ihrer Auffassung die Schulen reformieren?</p> <p>4. Was für einen Einfluss hat die Wirtschaftskrise auf die Bauunternehmung und auf die soziale Stellung der Architekten und was wäre ein eventueller Ausweg?</p> <p>die antworten übersenden sie mit der anmeldung; sie sollen das material bei der debatte über die vorträge darstellen.</p> <p>ich melde mich hiemit zur tagung der links-architekten in pr�g an</p> <p>genaue adresse:</p> <p>auszeichnen und an folgende adresse zu senden: arch. J. gillar, pr�g XIX., dejvick� 16 – telef. 70905</p>

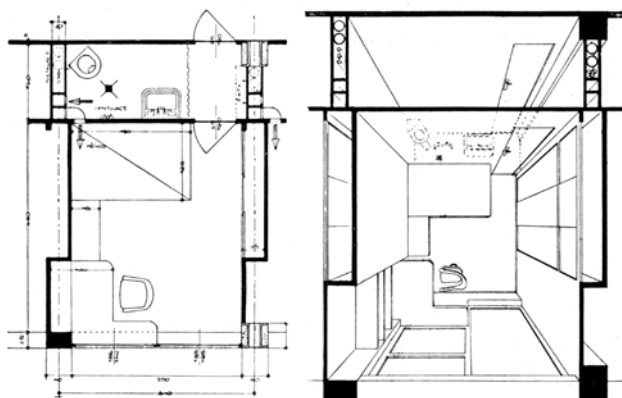
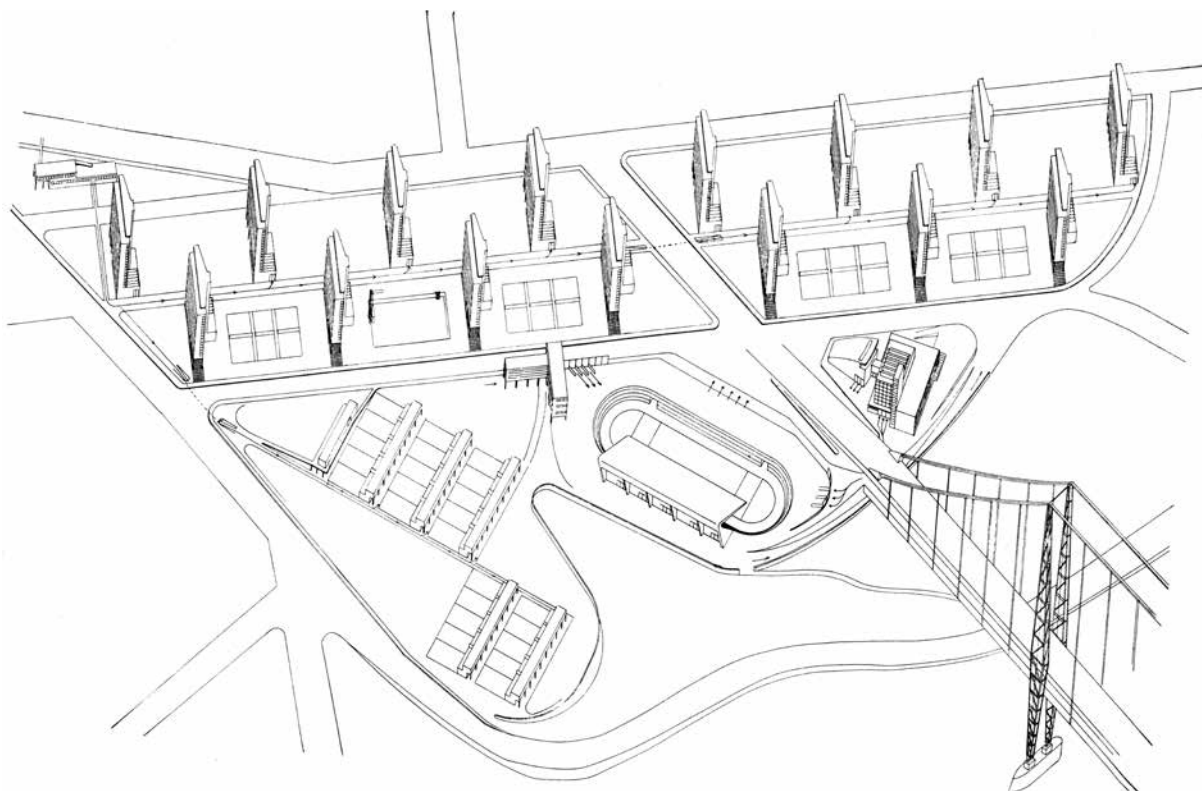
7.04 – Kongress der linken Architekten, 29.10.–1.11.1932, Prag, Programm.

| Archiv des Autors

pondierten mit denjenigen Karel Teiges: «Architektur zeichne sich, war man sich in der ‐Linken Front‐ einig, nie allein durch formale Gesichtspunkte aus, sondern konstituiere sich in der Auseinandersetzung mit einem politischen und sozialen System.»²¹ Die architektonischen Projekte und theoretischen Statements der ASLEF-Mitglieder standen sodann im Zeichen der Opposition gegen kapitalistische Gesellschafts- und Wirtschaftsstrukturen, thematisch kreisten sie um die Problematik des Wohnens für die sozialen Unterschichten. Dazu gehörte die Ausarbeitung von Projekten mit Kollektivwohnhäusern und Gemeinschaftseinrichtungen, etwa anlässlich zweier 1931 von der Gemeinde Prag und der Zentralen Sozialversicherung ausgeschriebener Wettbewerbe für Wohnhäuser mit Kleinstwohnungen. Bei beiden Wettbewerben Übergang die Jury allerdings die Projekte, die Lösungen mit Kollektivwohnhäusern vorschlugen: die Projekte *Koldom* (Josef Havl  ek, Karel Honzik) und *Cirpac* (Jan Gillar, Josef  palek)²² sowie das *L-Projekt* (Peer Bücking, Jan Gillar, Augusta M llerov , Josef  palek), das Karel Teige für die ‐einzige große ideelle Arbeit, die in der modernen

tschechischen Architektur bis anhin geleistet wurde‐, hielt [► **Abb. 7.05–08**].²³ Heftige Kritik seitens der Linkenfront und Karel Teiges blieb nicht aus.²⁴ Auch beim Wettbewerb der kommunistischen Wohnbaugenossenschaft V ELA wurden von der Jury Vorschläge mit traditionellen Individualwohnungen bevorzugt und die radikalen Projekte mit einer weitgehenden Kollektivierung des Wohnens von Gillar, Kroha, Havl  ek & Honzik,   ak und Bücking & M llerov  fanden wiederum keine Beachtung.

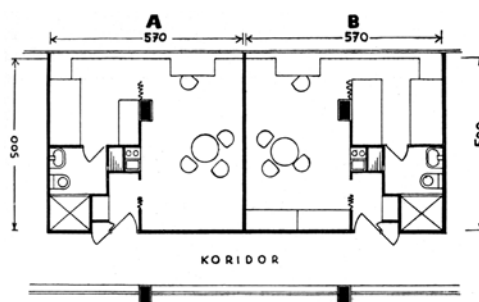
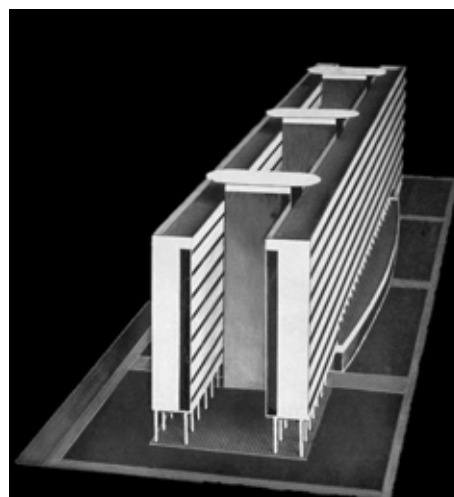
Die radikale Position, wie sie Karel Teige und die Lev fronta vertraten, führte zusehends zu einer Isolierung im internationalen Umfeld, in dem sich ab Anfang der 1930er Jahre eine Stagnation der sozialen Bewegungen abzeichnete und sozialreformerische Ansätze zunehmend in einer selbstreferenziellen Ästhetik endeten. Für diesen Prozess bezeichnend ist einerseits der Versuch des Lev fronta-Kreises, Allianzen mit anderen linken Protagonisten der modernen Bewegung zu intensivieren, allen voran mit Hannes Meyer. Andererseits widerspiegelt das Engagement der aus Lev fronta-Mitgliedern gebildeten Tschecho-



195 Obytná buňka. Un logement. Wohnzelle

7.05, 06 – Peer Bücking, Jan Gillar, Augusta Müllerová, Josef Špalek, Projekt für eine Siedlung mit Kollektivwohnhäusern (L-Projekt), Prag-Nusle, 1930. Perspektive der Gesamtanlage; Grundriss und Aufsicht einer Wohnzelle.

| Aus: *Stavba*, Jg. 9, 1930–1931



7.07, 08 – Josef Havlíček, Karel Honzík, Projekt für ein Kollektivwohnhaus (Koldom), 1930. Modell; Grundriss Wohnzelle.

| Aus: *Stavitel*, Jg. 11, 1931



7.09 – Hannes Meyer bei der Begehung des Baugeländes für die Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbunds (ADGB) in Bernau bei Berlin, 1928.

| Foto: Erich Consemüller (?), SBH



7.10 – Seite aus *ReD*, Jg. 3, Nr. 5, 1930 (Themenheft Bauhaus), mit Karel Teiges Collage *Studuje na Bauhause!!!* [Studiert am Bauhaus!!!].

| Aus: *ReD*, Jg. 3, 1929–1931

slowakischen Gruppe innerhalb der *Congrès internationaux d'architecture moderne* (CIAM) und die entsprechende Reaktion darauf das zunehmende Auseinanderklaffen der Positionen. Spätestens dann, als sich in der CIAM die technizistische Linie um Le Corbusier und Walter Gropius immer mehr durchzusetzen vermochte, war eine weitere Zusammenarbeit zum Scheitern verurteilt.

Hannes Meyer im Austausch mit Prag

Das Bauhaus unter Hannes Meyer war einer der wichtigsten Bezugspunkte für Karel Teige und die Architekten aus der Linksfront [► **Abb. 7.09**].²⁵ Die Nähe der Theorien von Teige zu den Ansichten von Meyer ist auffallend – beide verfochten Architektur als Wissenschaft und als gesellschaftlich relevante Disziplin. Auf tschechischer Seite war es in erster Linie Karel Teige, der sich um eine Intensivierung der Kontakte bemühte. In seiner im Frühjahr 1929 erschienenen Übersichtspublikation zur neuen Architektur wies er Meyer bereits einen zentralen Platz zu und favorisierte dessen Entwurf für den Völkerbundspalast und nicht das Projekt Le Corbusiers, das er ganz im Sinne seiner Polemik gegen den großen Meister klar verurteilte.²⁶ Mart Stam, Hans Wittwer, Marcel Breuer und Artaria & Schmidt sowie vor allem Hannes Meyer wurden als Hauptrepräsentanten einer neuen Architektengeneration den Pionieren der modernen Bewegung gegenübergestellt: «In ihrer Arbeit hört die Architektur auf Monument zu sein und wird zum *Instrument*.»²⁷

Wie genau die ideellen Wechselwirkungen zwischen Prag und Dessau verliefen, ist schwer einzuschätzen. Sicher ist, dass seit Hannes Meyer die Leitung des Bauhauses übernommen hatte, ein reger Gedankenaustausch stattfand. Die ersten Kontakte erfolgten wahrscheinlich im Oktober 1928, als Meyer Karel Teige für einen Vortrag am Bauhaus zu gewinnen versuchte, zumal «die tschechischen bestrebungen hier am bauhaus enorm interessieren und uns die zur bauhaus-bewegung parallele arbeit im ausland wichtig ist.»²⁸ Möglicherweise verliefen die Kontakte schon von Anfang an auch über Jaromír Krejcar. Dieser war ja seit 1927 Geschäftsvertreter für Bauhaus-Erzeugnisse in Prag und dürfte im Herbst 1928 anlässlich einer Studienreise nach Holland und Deutschland bei Meyer in Dessau Halt gemacht haben.²⁹ Schon Ende 1928 besuchte Hannes Meyer Prag und wohnte – wie auch bei seinen späteren Aufenthalten – bei Krejcar und Jesenská. Teiges Gastspiel am Bauhaus fand dann schließlich im Januar 1930 statt; er sprach im Rahmen eines einwöchigen Kurses über zeitgenössische Literatur und neue Typografie. Das intellektuelle Klima am Bauhaus schien Teige beflügelt zu haben: Als Höhepunkt seiner regelmäßigen Berichterstattung über die Tätigkeit des Bauhauses erschien wenig später die von ihm redigierte und seit längerem geplante Bauhaus-Sondernummer der

Zeitschrift *ReD* [► **Abb. 7.10**], in der unter anderem eine Übersetzung des programmatischen Aufsatzes «Bauhaus und Gesellschaft» von Hannes Meyer publiziert wurde.³⁰ Kurz nach oder noch während seines Bauhaus-Aufenthalts entstanden Teiges Texte «K sociologii architektury» [Zur Soziologie der Architektur] und «Architektura a třídní boj» [Architektur und Klassenkampf],³¹ in denen Teige seine bisherigen Ansätze in Richtung einer konsequent marxistischen Architekturtheorie radikalisierte. Bereits für Anfang März 1930 wurde Teige zu einem weiteren Gastkurs eingeladen und sprach gemäß des Bauhaus-Vortragsprogramms über die «Soziologie der Stadt und des Wohnens».³² Meyers Wertschätzung lässt sich zudem an der von ihm vorgeschlagenen Berufung Karel Teiges ans Bauhaus ablesen. Nach seiner Entlassung per 1. August 1930 bat Meyer Teige, aus Solidarität – «ich weiss zu gut, wie tief wir uns als marxisten geistesverwandt sind» – von einer weiteren Mitarbeit am Bauhaus abzusehen.³³

Die breite Unterstützung, die Hannes Meyer in linksorientierten tschechischen Kreisen genoss, zeigte sich in den vehementen Protesten gegen seine Entlassung. In keinem anderen Land stieß der Entscheid auf derart große Opposition: In ausführlichen Artikeln in der Fach- und Tagespresse wurden die politischen Hintergründe kritisiert; verschiedene Organisationen verfassten Protestschreiben an die Stadtverwaltung von Dessau.³⁴ Wie Klaus-Jürgen Winkler zu Recht unterstreicht, handelte es sich dabei nicht einfach um Sympathiekundgebungen, sondern vielmehr um den Ausdruck einer gesteigerten Erwartungshaltung an Meyer. Dieser sollte sich «gegenüber der bisherigen Haltung noch entschiedener positionieren und eine Führungsrolle unter den progressiven Architekten übernehmen.»³⁵

Dass Hannes Meyer im linksorientierten tschechischen Umfeld zu einer Symbolfigur avancierte, beruhte nicht zuletzt auf seinen ausgedehnten Vortragsreisen, über die er einen «interessierten Aussenkreis»³⁶ zu erreichen versuchte. Er besuchte ab 1929 regelmäßig die Tschechoslowakei, hielt Referate und knüpfte persönliche Kontakte – eine enge Beziehung, die auch während Meyers Aufenthalt in der UdSSR andauerte.

Als Bindeglied zu Hannes Meyer und als Veranstalter der meisten Vorträge trat die *Levá fronta* auf. 1932 bot sie Meyer in ihrer Umfrage eine ideale Plattform, um seine Vorstellungen von einer Architektur «im Dienste der sozialistischen Idee» zu formulieren. Die Fragen sind Meyer geradezu auf den Leib geschneidert: Sie kreisen um die Stellung des Architekten im Klassenkampf und sein Verhältnis zu Kunst und Gesellschaft und führen direkt zur Schlussfolgerung, dass der Architekt «als aktiver Kämpfer in die Front des revolutionären Proletariats» eintreten müsse.³⁷

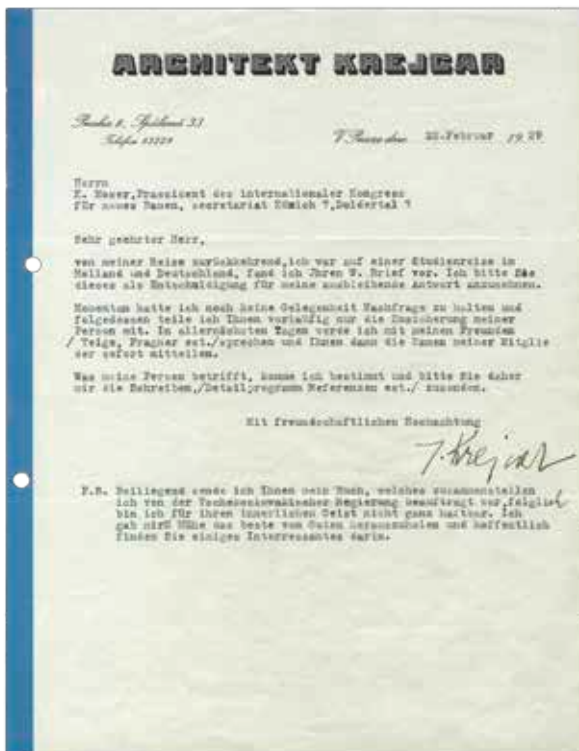
CIAM: Endstation Berlin

Trotz der intensiven Bautätigkeit und dem theoretischen Architekturdiskurs wurde der Tschechoslowakei auf internationaler Ebene im Vergleich zum übrigen Europa eher wenig Beachtung geschenkt. So waren weder bei der Vorbereitung des Gründungskongresses der CIAM 1928 in La Sarraz noch bei der Ausformulierung des Programms tschechische Vertreter beteiligt.³⁸ Dies erstaunt, da durchaus entsprechende Ansprechpartner bekannt gewesen wären: Karel Teige etwa erhielt schon 1927 von Hugo Häring eine Einladung an den Architekten-Kongress in Stuttgart und auch der vom Schweizerischen Werkbund und Sigfried Giedion initiierte Protestbrief gegen die Juryentscheidung beim Völkerbundspalast-Wettbewerb erreichte tschechische Persönlichkeiten, unter anderen Jaromír Krejcar.³⁹

Die tschechische Szene wurde erst dann berücksichtigt, als man Delegierte in den verschiedenen Ländern suchte. Obwohl im offiziellen Programm von La Sarraz die Tschechoslowakei mit Delegierten vertreten war und zudem Karel Teige als Berichterstatter aufgeführt wurde, reiste in Wirklichkeit kein Tscheche nach La Sarraz, auch der unter anderen von Teige vorgeschlagene Krejcar nicht. Zur Gründung einer tschechoslowakischen Landesgruppe unter der Leitung von Karel Teige kam es erst kurz vor dem 3. CIAM-Kongress in Brüssel [► **Abb. 7.11**].

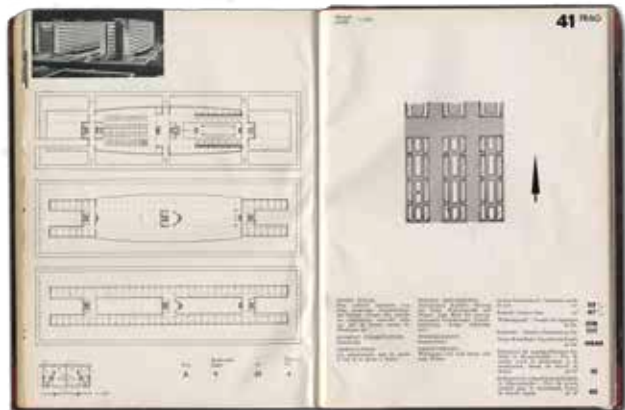
In der Tat erfolgte in Brüssel – nicht nur von Seiten Teiges – eine rege Mitarbeit⁴⁰: Die vor dem Kongress vom Sekretariat verschickten Fragebogen wurden ausführlich beantwortet und Karel Teige hielt an den unmittelbar vor dem Kongress stattfindenden *Journées de l'habitation minimum* (22.–25. November 1930) ein Referat mit dem Titel «Neues Bauen und die Wohnungsfrage in der Tschechoslowakei». Die Beiträge der tschechoslowakischen Gruppe stießen im Allgemeinen auf großes Echo. Schon der im Vorfeld des Kongresses verfasste Landesbericht «Stellungnahme der tschechoslowakischen Gruppe zum Problem der Kleinstwohnung» wurde als «vorbildlich» gelobt und vervielfältigt den anderen Landesgruppen zugeschickt. Teige selbst erhielt auf Grund seiner aktiven Mitarbeit das Angebot, einen Beitrag in der zusammenfassenden Kongresspublikation zu verfassen.

Bezeichnend für die grundlegende Ausrichtung der Teige-Delegation sind zum einen die in der Kongressausstellung gezeigten und später in *Rationelle Bauweisen* abgebildeten Projekte *Koldom* (Josef Havlíček, Karel Honzík, 1930) und *Cirpac* (Jan Gillar, Josef Špalek, 1930).⁴¹ [► **Abb. 7.12**] Bei den beiden Projekten, die Teiges damalige Wohnvorstellungen prägnant illustrieren, handelt es sich um diejenigen aus dem Prager Ideenwettbewerb für städtische Mietshäuser mit Kleinstwohnungen von 1930, die eine Lösung mit Kollektivwohnhäusern vorsahen.



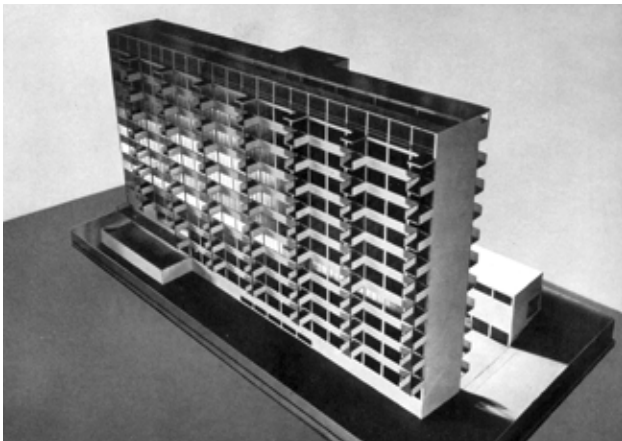
7.11 – Brief von Jaromír Krejcar an Karl Moser vom 22.2.1929.
Entgegen seinem Versprechen fuhr Krejcar nicht zum 2. CIAM-Kongress
nach Frankfurt.

| gta, CIAM-Archiv



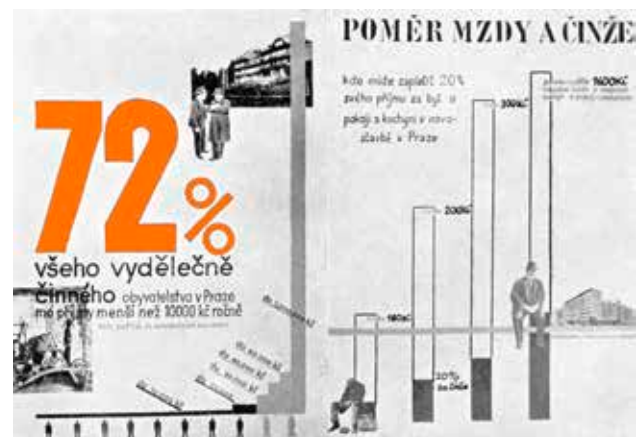
7.12 – Nr. 41 aus der CIAM-Publikation *Rationelle Bebauungsweisen*
(1931): das Projekt Koldom von Havlíček & Honzík, 1930.

| Privatsammlung



7.13 – Walter Gropius, Projekt für ein Scheibenwohnhaus, 1931. Modell,
ausgestellt 1931 in der Sonderschau *Wohnhochhäuser – Gemein-
schaftsräume* von Gropius in der *Deutschen Bauausstellung* in Berlin.

| Aus: *Das neue Frankfurt*, Jg. 5, 1931



7.14, 15 – Schautafeln aus der
Výstava proletářského bydlení [Ausstellung über
proletarisches Wohnen], 1931.

| Aus: *Stavitel*, Jg. 12, 1931

Zum andern verfasste Teige für die Publikation des 3. CIAM-Kongresses nicht bloß eine kommentierte Zusammenfassung der einzelnen Landesberichte, womit er eigentlich beauftragt worden war, sondern übte grundsätzliche Kritik an der Art und Weise, wie das Thema der Wohnung für die Unterschichten in der CIAM gemeinhin behandelt wurde.⁴² Teiges Argumentation zielte darauf ab, dass für eine Verbesserung der gegenwärtigen Situation grundlegende politische und gesellschaftliche Veränderungen notwendig seien und betonte abschließend die «notwendigkeit einer *neuen kollektivierten wohnform* für werktätige klassen», die sich aus der Lebensweise der Arbeiterklasse ableite.

Vom 4.–7. Juni 1931 fand in Berlin ein außerordentlicher Kongress der CIAM statt. Unmittelbarer Anlass war die Vorbereitung des 4. Kongresses, der in Moskau zum Thema der «Funktionellen Stadt» stattfinden sollte. Wie schon in Brüssel spielte die tschechische Delegation auch in Berlin eine wichtige Rolle; sie wurde von Peer Bücking und Nusim Nesis gebildet, da weder Karel Teige noch Josef Špalek, zu diesem Zeitpunkt zweiter Delegierter, nach Berlin reisten.

Zur gleichen Zeit wie der CIAM-Kongress fand in Berlin die *Deutsche Bauausstellung* statt, eine umfassende Leistungsschau der deutschen Industrie. In der von Mies van der Rohe eingerichteten Abteilung *Die Wohnung unserer Zeit* wurde auch die Sonderschau *Wohnhochhäuser – Gemeinschaftsräume* von Walter Gropius gezeigt, deren gemeinsame Besichtigung am dritten Tag auf dem Programm stand.

In der Stellungnahme zur Sonderschau von Gropius konstatierten Bücking und Nesis, «dass einer solchen demonstration jeder wert abgesprochen werden muss, wenn nicht gleichzeitig sich herausstellt, dass die praktische durcharbeitung der reellen, sozialen und technischen probleme [...] unsere erste aufgabe ist.»⁴³ Zur gleichen Zeit entlarvte Karel Teige die an der Ausstellung als große Neuerung präsentierten Wohnhochhäuser von Gropius als «neue Form für einen alten Inhalt.»⁴⁴ [**Abb. 7.13**]

Damit war die ideologische Position umrissen, die von der tschechoslowakischen Gruppe vertreten wurde. Um zu einer Lösung der an den Kongressen diskutierten Probleme zu gelangen, muss nicht bloß die Architektur grundlegend umstrukturiert werden, sondern die ökonomischen und sozialen Verhältnisse innerhalb der Gesellschaft.

Ähnlich argumentierte der als Vertreter des Kollektivs für sozialistisches Bauen am Kongress anwesende Arthur Korn. Er war Initiant der *Proletarischen Bauausstellung*, einer Gegenveranstaltung zur offiziellen Deutschen Bauausstellung. In seinen Voten kritisierte Korn

die ahistorische statistische Methode, die von der holländischen Gruppe für die Arbeit an der «Funktionellen Stadt» vorgeschlagen wurde und plädierte dafür, die Entwicklung der Produktionsweise und die räumliche Ausdifferenzierung der Klassenverhältnisse ins Zentrum der Untersuchungen zu stellen.

Nicht nur auf theoretischer Ebene überschritten sich die Ansichten Korns und diejenigen der Prager Vertreter. Unmittelbar nach der Berliner Versammlung organisierte die Linksfront in Prag eine vergleichbare Veranstaltung, die *Výstava proletářského bydlení* [Ausstellung über proletarisches Wohnen], die nach kurzer Dauer polizeilich geschlossen und in Brno überhaupt verboten wurde [**Abb. 7.14, 15**].⁴⁵ Kurze Zeit später konnte dann Jiří Kroha mit der Präsentation seines *Sociologický fragment bydlení* [Soziologisches Fragments des Wohnens] in Brno und in Prag trotzdem die Missstände im Wohnungswesen aufzeigen.⁴⁶ Die über 80 großformatigen Schautafeln von 70 x 100 cm des *Sociologický fragment bydlení* wurden 1930–1933 unter der Leitung Krohas an seinem Lehrstuhl am Institut für Architektur und Städtebau an der Tschechischen Technischen Hochschule in Brno ausgearbeitet. Mit visuell ansprechenden, suggestiven Collagen, Fotomontagen, Diagrammen, Grafiken und Parolen analysieren sie Wohnstandards und Familienstrukturen, zeigen Flächen- und Raumnormen und stellen die Wohnungsfrage in direkten Zusammenhang mit der Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung. Der Collagenzyklus ist eine dialektische Analyse der Lebensbedingungen der Menschen aufgrund ihrer Klassenzugehörigkeit und stellt eine radikale Veränderung der bestehenden volkswirtschaftlichen und politischen Verhältnisse in den Raum [**Abb. 7.16–21**].

Die radikale Position, wie sie Teige und sein Umfeld vertraten, war weit entfernt von derjenigen der Mehrheit der CIAM-Mitglieder. Je länger je mehr formulierte Teige seine Ungeduld bezüglich der progressiven Kräfte in der modernen Bewegung: «Wir fordern, dass sich die architektonische Avantgarde nicht bei der Lösung, Analyse oder Realisierung nebensächlicher und zweitrangiger Fragen aufhält, sondern dass sie begreift, dass – wenn wir gegen Wohnungsnot und anarchistisches Städtewachstum kämpfen wollen – wir für die Beseitigung der eigentlichen Wurzeln dieses Übels kämpfen müssen, für die Beseitigung des kapitalistischen Systems.»⁴⁷ Teige sah demgegenüber im Bund sozialistischer Architekten (SSA) die ideale Plattform zur Darlegung seiner Theorien. Er begriff ihn nicht nur als eine nationale Organisation – ihm schwebte die Bildung einer internationalen Gegenöffentlichkeit in programmatischer Distanz zur CIAM vor [**Abb. 7.22, 23**]. Es erstaunt nicht, dass die Kontakte nach dem außerordentlichen Kongress in Berlin mit der



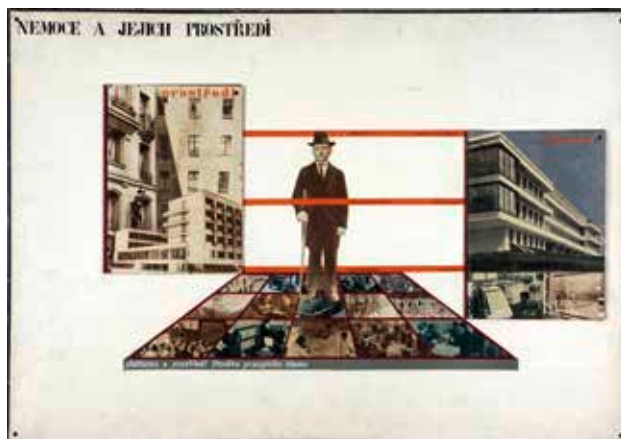
«Kleider ohne Menschen I: Kleider als Ausdruck der Gesellschaftsklasse»



«Diagramm des Arbeitswegs und der Entfernung zur Arbeit in Brno»



«Kunst und Vergnügen in der Wohnung: Die soziale (Klassen-)Funktion der Kunst»



«Krankheiten und ihre Umfeld II: Umfeld eines geistig arbeitenden Menschen»



«Der soziologische Radius einer Frau der kapitalistischen Klasse»



«Analyse der zeitlichen Beanspruchung der Wohnung: Unverheiratete, nicht werktätige Frau des Bürgertums»

Gruppe um Karel Teige praktisch vollständig versiegen und erst wieder nach 1935 durch den umtriebigen Brünner Architekten František Kalivoda unter gänzlich anderen Vorzeichen aufgenommen wurden.

Krejcars Ausflug in die UdSSR

Angesichts seiner im Sammelband des SSA geäußerten Ansichten hätte auch für Jaromír Krejcar die politische Überzeugung das entscheidende Motiv sein können, für längere Zeit in die UdSSR zu gehen. Zudem wirkten schon in der Sowjetunion tätige «Russlandfahrer» – insbesondere Hannes Meyer und Mart Stam – als Vorbilder und übten auch aus weiter Entfernung einen anhaltenden Einfluss auf die tschechische Architekturszene aus. Ausschlaggebend für Krejcars Entscheidung, die Tschechoslowakei zu verlassen, waren aber wohl die schlechte Auftragssituation und seine glücklose Tätigkeit als Architekt sowie finanzielle Schwierigkeiten und erhebliche Turbulenzen in seinem Privatleben [► Abb. 7.24, 25].

In den Jahren 1932–1933 konnte Krejcar gerade eine Arbeit realisieren, ein Reklameschild für die Konditorei seiner Mutter Anna Krejcarová (1932) [WV 76], das allerdings auf Geheiß des Prager Magistrats schon ein Jahr später wieder entfernt werden musste. Ohne Ausführung blieben die beiden Projekte für das Haus Pavel Bloch in der Prager Baba-Siedlung (1929–1931) [WV 55]⁴⁸ und ein Wohnhaus in Prag-Smíchov (1930) [WV 56] [► Abb. 7.26–29]. Den Wettbewerb für die Französischen Schulen in Prag-Dejvice (1931–1932) [WV 66, 71, 72] [► Abb. 7.30, 31] konnte Jan Gillar für sich entscheiden, die Teilnahme bei den Wettbewerben für Sanatorien in Karlovy Vary [WV 65], Poděbrady [WV 68, 69], Starý Smokovec [WV 73] und Vyšné Hágy [WV 74] (1931–1932) endete für Krejcar ebenfalls erfolglos. Seine Anmerkung zur aktuellen Arbeitssituation aus «Soudobá architektura a společnost» liest sich in diesem Zusammenhang wie ein Kommentar zu seiner eigenen Lage: «Im Weiteren könnte man viele Beispiele nennen, wo die gesamte Arbeit des Architekten auf dem Papier endet – weil der weitere Arbeitsprozess [...] einfach deshalb aufgehalten wird, da der Bau keine Rendite abwirft.»⁴⁹

Im Juni 1933 fuhr Krejcar zusammen mit seinem Mitarbeiter Josef Špalek ein erstes Mal nach Russland, um die Möglichkeit eines längeren Aufenthalts abzuklären.⁵⁰ Ihre Impressionen schilderten die beiden in Artikeln in der kommunistischen Wochenschrift *Tvorba*.⁵¹ Das durchaus positiv gezeichnete Bild der bestehenden Verhältnisse in der Sowjetunion sollte die «systematisch verbreiteten Lügen, die der Großteil der tschechischen Presse fast täglich über das Leben in der UdSSR kolportiert», revidieren.⁵² Gleichzeitig aber hatte der Architekt auch



7.22, 23 – Zwei Publikationen zum gleichen Thema, aber mit unterschiedlicher Ausrichtung: die CIAM-Schrift *Die Wohnung für das Existenzminimum* (1930) und Karel Teiges *Nejmenší byt* [Die Kleinstwohnung] (1932).

| Privatsammlung



7.24 – Umschlag von *Das neue Frankfurt*, Jg. 4, H. 9, 1930 (Gestaltung: Geschwister Leistikow). Das Heft ist den Architekten, Ingenieuren und Künstlern gewidmet, die Anfang Oktober 1930 Frankfurt am Main verließen, um in Moskau weiterzuarbeiten.

| Privatsammlung



7.25 – Peer Bücking, Hannes Meyer und ein weiterer Architekt des GIPROGOR bei der Arbeit am Projekt für den Generalplan für Moskau, um 1932.

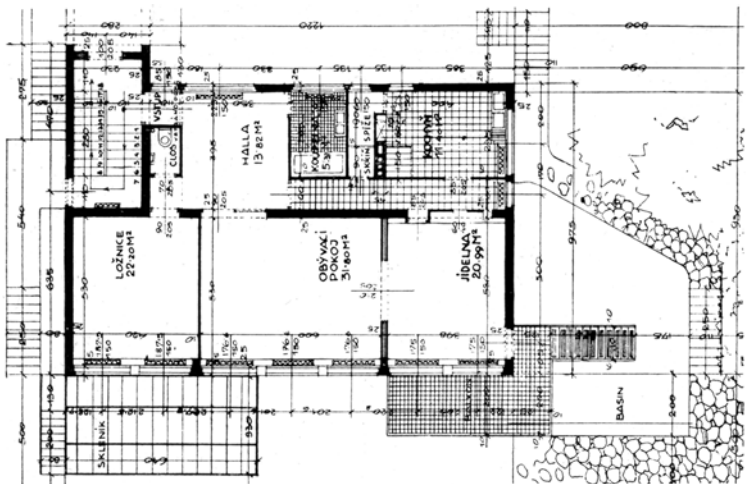
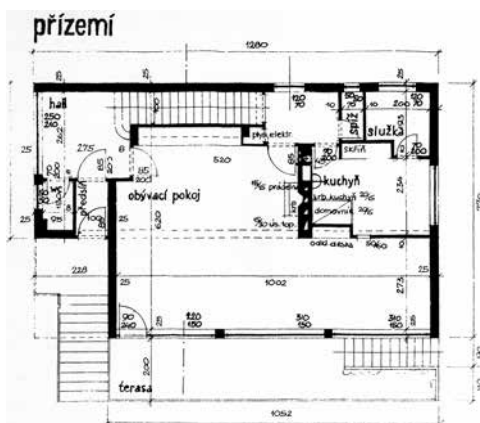
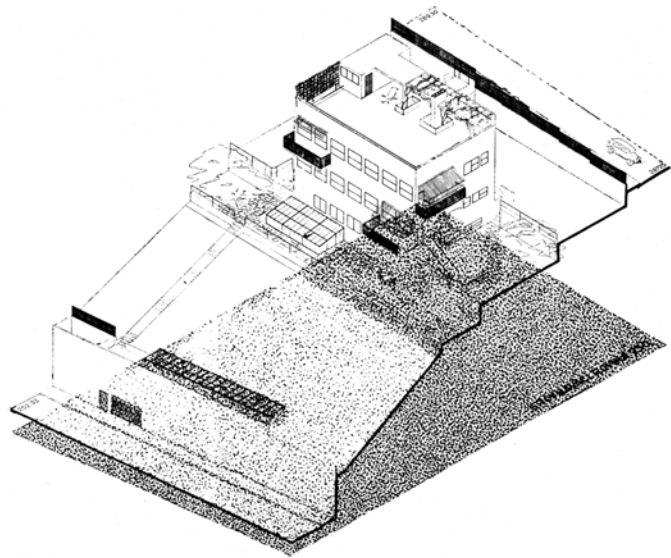
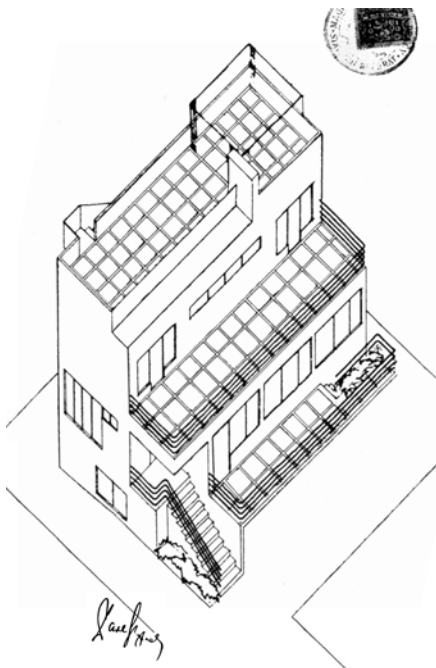
| Aus: *Země sovětů*, Jg. 2, 1932–1933

die sich abzeichnende Kehrtwende in Kunst und Architektur registriert, wie ein Ausschnitt aus einem Brief Karel Teiges an eine Freundin vom Juli 1933 zeigt: «Je mehr ich darüber nachdenke, und je mehr ich mit Krejcar darüber spreche, desto klarer wird mir, dass Moskau für uns und hauptsächlich für mich nur im äußersten Fall ein möglicher Ausgangspunkt sein könnte. [...] Es geht nicht darum, dass dort in der Architektur und in der Kunst eine schreckliche Reaktion herrscht, obwohl sich schon das Wort Reaktion als solches mit unseren Vorstellungen von Sozialismus schlecht verträgt. Meine Furcht und Besorgnis liegen vielmehr darin, dass diese Reaktion wahrscheinlich das Symptom irgendeines schlimmeren und vorläufig noch verdeckten Bösen ist.»⁵³ Jaromír Krejcar war sich also schon vor seinem längeren Aufenthalt der veränderten Bedingungen für moderne Architektur und Kunst unter dem Stalinismus klar bewusst. Trotzdem entschloss er sich, im Januar 1934 für unbestimmte Zeit in die Sowjetunion zu fahren. Wiederum begleitete ihn Josef Špalek.⁵⁴

Sowjetische Verhältnisse

Mitte der 1930er Jahre war der sozialistische Aufbau nach den Vorstellungen Stalins in vollem Gang. Bereits in den 1920er Jahren hatte Stalin sukzessive die innerparteiliche Opposition ausgeschaltet; 1929 war schließlich sein ehemaliger Haupttrivale, Lev Trockij, ins Exil verbannt worden. Aus einer weitgehend gesicherten Machtposition konnte Stalin nun sein Programm des «Kommunismus in einem Land» ungehindert in die Realität umsetzen. Gleichzeitig kam es zu weiteren Säuberungsaktionen: Während der 1930er Jahre wurden systematisch kritisch eingestellte Personen aus Partei, Militär, Intelligenz und gehobenen Berufsschichten entfernt, in Arbeitslager gesteckt oder umgebracht. Was vorerst vor der Öffentlichkeit geheimgehalten wurde, mündete in Schauprozesse, bei denen sich mutmaßliche Staatsfeinde zu Taten bekennen mussten, an die sie nicht einmal gedacht hatten.⁵⁵ Parallel dazu ließ Stalin von Organen des NKVD Millionen sowjetische Bürger aus allen Bevölkerungsschichten als Konterrevolutionäre festnehmen und in Straflager sperren. Viele wurden willkürlich erschossen oder starben unter den Strapazen der Arbeit. Genaue Zahlen sind nicht bekannt; heute geht man von 7–10 Millionen Opfern des stalinistischen Terrors aus.

Im Bereich der Wirtschaft hießen die Schlagworte Kollektivierung und Industrialisierung. Die Bauern wurden gezwungen, sich in landwirtschaftlichen Großbetrieben neu zu organisieren, der erste Fünfjahresplan, der vorzeitig per Ende 1932 erfüllt wurde (determiniert bis 30. September 1933), sollte den Staat mit riesen Schritten ins Industriezeitalter versetzen. Entsprechende Großprojekte wurden in Angriff genommen: die gigantische Stahlproduktionsanlage Magnitogorsk im Ural, in der im

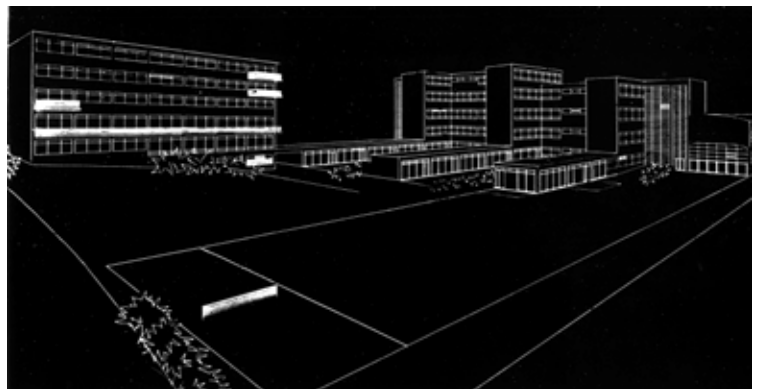
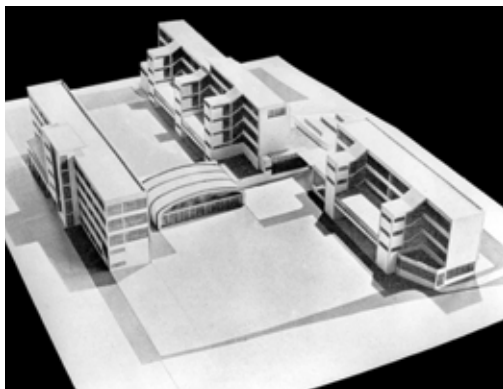


7.26, 27 – Jaromír Krejcar, Projekt für das Haus Pavel Bloch in der Baba-Siedlung, Prag 6-Dejvice, Na ostrohu 1708/30, 1929–1931 [WV 55]. Perspektive; Grundriss Erdgeschoss.

| Stavební archiv, Úřad městské části Praha 6

7.28, 29 – Jaromír Krejcar, Projekt für ein Wohnhaus, Prag 5-Smíchov, Na Malva-zinkách, 1930 [WV 56]. Perspektive; Grundriss Erdgeschoss.

| Aus: Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930



7.30, 31 – Jaromír Krejcar, Wettbewerbsprojekt für die Französischen Schulen, Prag 6-Dejvice, Božkova ulice, 1931–1932. Modell, offener Wettbewerb, 1931 [WV 66]. Perspektive, engerer Wettbewerb [WV 71].

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejcara*, 1933



7.32 – Jurij Pimenov, *Novaja Moskva* [Neues Moskau], 1937. Öl auf Leinwand, 147 x 171 cm. Im Hintergrund das von Arkadij Jakovlevič Langman projektierte Haus des Rats für Arbeit und Verteidigung (STO) am Ochotnyj Rjad, 1932–1936.
| Gosudarstvennaja Tretjakovskaja Galereja, Moskva. Aus: Barabanova, Nina Alekseevna, *Jurij Pimenov*, Leningrad: Aurora, 1972



7.33 – Zweigeschossige Holzhäuser im Bezirk Chamovnikij, Moskau. Das typische Bild eines Wohnquartiers im 19. Jahrhundert, wie es – trotz mehrerer «Rekonstruktionen» – noch bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts anzutreffen war.

| Aus: Hürlimann, Martin, *Moskau Leningrad*, Zürich: Atlantis, 1958



7.34 – Stadterneuerung Moskaus am Ochotnyj Rjad: Arkadij Jakovlevič Langman, Haus des Rats für Arbeit und Verteidigung (STO), 1932–1936 (links), Aleksej Viktorovič Ščusev mit L.I. Savelev und O.A. Stapan, Hotel Moskva, 1930–1935 (rechts).

| Aus: Hürlimann, Martin, *Moskau Leningrad*, Zürich: Atlantis, 1958

Januar 1932 der erste Hochofen des Hüttenkombinats angeheizt wurde oder der Dneprostroj, das große, im Oktober 1932 in Betrieb genommene Dnepr-Kraftwerk bei Zaporoz'je. Stalins Ziel war industrielle Autarkie als wirtschaftliche Basis zum Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft. Zur Durchsetzung seines Vorhabens scheute er sich nicht, zahlreiche westliche «Spezialisten» aus allen Berufssparten in die UdSSR zu holen. Architekten und Städtebauer wie Hannes Meyer, Hans Schmidt, Ernst May, Mart Stam oder Margarete Schütte-Lihotzky wurden so zu «Russlandfahrern», die sich aus Überzeugung am sozialistischen Aufbau der Sowjetunion beteiligten.⁵⁶

Auch im Rahmen des zweiten Fünfjahresplans (1932–1936) wurden mit ungebrochenem Elan die Kollektivierung der Landwirtschaft vollendet und die Industrialisierung vorangetrieben. Zwar konnten auch jetzt wiederum beachtliche Erfolge verbucht werden, gerade die sichtbaren Ergebnisse im Bereich des Bauwesens jedoch – wie etwa der Moskva-Volga-Kanal – basierten vielfach auf der Zwangsarbeit zehntausender Lagersträflinge.

Abgesehen von den das ganze Land betreffenden Vorhaben des ersten und zweiten Fünfjahresplans wurde auch die umfangreiche Stadterneuerung Moskaus, seit 1918 Hauptstadt der Sowjetunion, in Angriff genommen.⁵⁷ Moskau sollte als Metropole des ersten sozialistischen Staats der Welt zu einer vorbildlichen sozialistischen Stadt umgebaut werden.⁵⁸ Die im historischen Stadtzentrum begonnenen Arbeiten hatten die vollständige Neuorganisation des Stadtgebiets zum Ziel. So entstand vorerst ein großräumiges Ensemble breiter Straßen und weiter Plätze östlich des Kremls. Ausgerichtet war diese Neuanlage auf das grandiose Gebäude des Palasts der Sowjets, dessen definitives Projekt 1934 genehmigt wurde. Die Hauptstraßen, die radial aus dem Zentrum führten, wurden verbreitert, asphaltiert und mit repräsentativen Bauten versehen [**> Abb. 7.32**]. Architektonisch wertvolle alte Gebäude (darunter zahlreiche Kirchen), die den Straßenverbreiterungen im Weg standen, verschob man kurzerhand oder riss sie ab. Mit den Eingriffen verschwand ein Großteil des alten Moskau mit den windschiefen Holzhäusern und den verwinkelten Gassen; sie waren zum Anachronismus geworden – die neue Zeit erforderte eine neue Stadt [**> Abb. 7.33, 34**]. Zu den berühmtesten Bauleistungen jener Zeit zählt die Moskauer Metro, deren Bau am 15. Juni 1931 beschlossen und deren erster Abschnitt im Mai 1935 eröffnet wurde. Unzählige Bewohner Moskaus beteiligten sich in freiwilligen Arbeitseinsätzen beim Bau der Metro.⁵⁹

Folgenreiche Umwälzungen für das kulturelle Schaffen in der UdSSR zeitigte das Jahr 1932.⁶⁰ Mit dem Beschluss des ZK der Partei «Über die Umgestaltung der litera-

risch-künstlerischen Organisationen» vom 23. April 1932 wurden die bisherigen Künstler- und Architektenvereinigungen aufgelöst und einheitliche Verbände in allen Kunstsparten geschaffen; neues Organ der Architekten wurde der am 4. Juli gegründete Verband sowjetischer Architekten. Der Beschluss von 1932 war eine Reaktion auf verschärfte Auseinandersetzungen zwischen den verschiedenen Vereinigungen.⁶¹ In der Folge wurden die Mitglieder der modern orientierten Vereinigungen ARU (Vereinigung Urbanistischer Architekten, 1928–1932), ASNOVA (Assoziation Neuer Architekten, 1923–1932) und OSA (Vereinigung Moderner Architekten, 1925–1932) als «Mitläufer» abgestempelt, die Vertreter des Historismus als «Reaktionäre». Mit dem Beschluss von April 1932 sollten die Kulturschaffenden für die «Aufgaben des sozialistischen Aufbaus» neu aktiviert werden. Was gegen außen als Konsolidierung der Kräfte dargestellt wurde, war de facto der Anfang totalitärer Gleichschaltung und Kontrolle im Kulturschaffen. Die bisher verfolgte dialektische Methode wurde vom sozialistischen Realismus abgelöst: 1934 auf dem Ersten Allunionskongress des neu gegründeten Schriftstellerverbands von Maksim Gorkij vorerst für die Literatur festgelegt und im Anschluss daran für alle künstlerischen Sparten als allein-gültige Doktrin kanonisiert.

Eine Schlüsselstellung für die weitere Entwicklung auf dem Gebiet der Architektur nahm der Wettbewerb für den Palast der Sowjets in Moskau ein (1931–1934). Seine Ergebnisse bestimmten und festigten die zukünftige stilistische Ausrichtung der sowjetischen Architektur.⁶² Der Wettbewerb fiel in die Umbruchphase des ästhetischen und architektonischen Denkens. Einigkeit bestand während des Verlaufs des vierstufigen Wettbewerbs nur in der Überzeugung, dass der Bau ein «künstlerisch-architektonisches Denkmal der Hauptstadt der UdSSR» werden müsse. Wegweisend war der Ausgang der zweiten Wettbewerbsstufe Anfang 1932. Drei höchste Auszeichnungen wurden vergeben: an das historisierende Projekt von Žoltovskij und an die monumental-modernen Entwürfe von Iofan und des Amerikaners Hamilton. Die weiteren Preise gingen an sowjetische Architekten, die Projekte der ausländischen Architektengarde – unter ihnen Gropius, Le Corbusier & Pierre Jeanneret, Mendelsohn, Perret und Poelzig – erhielten teilweise Anerkennungen. Die Entscheidung der von Regierungsvertretern dominierten Jury sorgte vor allem im Westen für Aufsehen. Befürworter der modernen Architektur und die Vertreter der CIAM reagierten mit Empörung; sie werteten die Hinwendung zur Tradition als Abkehr vom Sozialismus und vermischten derart gestalterisch-formale Positionen mit weltanschaulichen. Die CIAM-Leitung sandte zwei Protestbriefe in die Sowjetunion:



7.35 – Umschlag der Publikation von Jiří Kroha, *Bytová otázka v SSSR* [Die Wohnungsfrage in der UdSSR], 1935.
| Privatsammlung



7.36 – Boris Iofan, Vladimir Gel'frejch, Vladimir Ščuko, Wettbewerbsprojekt für den Palast der Sowjets. Endgültige, Anfang 1934 vom Baurat genehmigte Version aus der vierten Stufe des Wettbewerbs.

| Aus: Tarchanow, Alexej; Kawtaradse, Sergej, *Stalinistische Architektur*, München: Klinkhardt & Biermann, 1992



7.37 – Historisierende Paläste statt wegweisende Kommunehäuser für die Arbeiterschaft: Ivan Žoltovskij, Wohn- und Verwaltungsgebäude, ehem. Mochovaja-Straße, Moskau, 1932–1934. Das Gebäude gehört zu den ersten Bauten im «neuen» Stil des sozialistischen Realismus.

| Archiv des Autors



7.38 – Passanten im Zentrum Moskaus.

| Aus: Hürlimann, Martin, *Moskau Leningrad*, Zürich: Atlantis, 1958

einen an Lunačarskij, einen an Stalin höchstpersönlich. Darin heißt es: «Le verdict du comité du Palais des Soviets est une insulte directe à l'esprit de la révolution russe et à la réalisation du plan quinquenal.»⁶³ Die Intervention der CIAM mag zwar vordergründig von einem hohen Engagement für die moderne Architektur zeugen, angesichts der aktuellen Debatten in der Sowjetunion belegt sie jedoch die Unkenntnis der realen Situation, wirkt wie «grobe Einmischung, Selbstüberschätzung und Besserwisserei»⁶⁴. Der wohl fundierteste zeitgenössische Erklärungsversuch für das Scheitern der modernen Architektur in der Sowjetunion stammt im Übrigen aus der Tschechoslowakei. In seiner Broschüre *Bytová otázka v SSSR* [Die Wohnungsfrage in der UdSSR] von 1935 analysiert Jiří Kroha exemplarisch anhand des Wohnbaus Faktoren wie die oberflächliche Applikation moderner Bauformen, die Missachtung der klimatischen Bedingungen, unzureichende Materialressourcen und veraltete Bautechnologien [**Abb. 7.35**].⁶⁵

Für den Palast der Sowjets entscheidend war schließlich die vierte Wettbewerbsstufe von August 1932 bis Februar 1933. Im Juni 1933 wurde der von Iofan eingereichte Entwurf zur weiteren Bearbeitung ausgewählt und dem Kollektiv Vladimir Gelfreich, Boris Iofan und Vladimir Ščuko die folgenden Entwurfsarbeiten übertragen. Der Palast hatte nun eine Gesamthöhe von 415 Metern, allein die im Mai 1933 festgelegte Leninstatue als oberer Abschluss des Kolossalbauwerks maß 80 Meter [**Abb. 7.36**]. Hatten einst noch Gesichtspunkte der Stadtgestaltung den Entwurf für den Palast der Sowjets bestimmt, war es nun das Gebäude selbst, das die Stadterneuerung Moskaus maßgeblich beeinflusste. Und tatsächlich wurde 1937 mit dem Bau des Riesengebildes begonnen. Nach der Fundamentierung begann man, das Stahlgerüst zu montieren. Der Zweite Weltkrieg unterbrach die Bautätigkeit, 1942 wurde die Konstruktion demontiert und für den Brückenbau an Eisenbahnlinien verwendet. Nach dem Krieg wurde der Weiterbau des Palasts zwar mehrmals diskutiert, letztlich aber definitiv verworfen.

Mit der Auflösung der verschiedenen Künstlerverbände und dem Verlauf des Wettbewerbs für den Palast der Sowjets waren auch die vormals fruchtbaren Diskussionen über Architektur verstummt. Die Vertreter der ehemaligen modernen Architektenvereinigungen konnten sich den neuen Bedingungen nicht verschließen. Einige von ihnen wandten sich unter den gewandelten Verhältnissen rasch dem Neuklassizismus zu; etwa Il'ja Golosov, der seit 1925 Mitglied der OSA war, und seine Haltung im neu gegründeten Fachorgan *Architektura SSSR* kundtat. Seine Empfehlung lautete numehr: «Das reiche Erbe der Vergangenheit muss von der modernen Architektur

berücksichtigt und kritisch angeeignet werden.»⁶⁶ Schon bald begann sich die zukünftige Orientierung der sowjetischen Architektur immer deutlicher abzuzeichnen. Immer dominanter wurde eine monumentale neuklassizistische Architektur, die sich historischer Prototypen und Gestaltungsmuster bediente und nur wenig vom Postulat einer kritischen Aneignung des architektonischen Erbes spüren ließ [**Abb. 7.37**].⁶⁷ Persönlichkeiten wie Moisej Ginzburg, Ivan Leonidov, Konstantin Melnikov oder die Brüder Vesnin passten sich entweder den veränderten Verhältnissen an oder zogen sich aus dem architektonischen Geschehen zurück und betätigten sich in anderen künstlerischen Sparten.

Diese gewaltigen politischen, gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und kulturellen Veränderungen bestimmten die Atmosphäre in der Sowjetunion, als Jaromír Krejcar Anfang 1934 in Moskau ankam [**Abb. 7.38**]. Die sowjetische Hauptstadt bot sich ihm wohl als gigantische Baustelle, wie sie der deutsche Schriftsteller Oskar Maria Graf anlässlich seiner Sowjetunion-Reise 1934 beschrieben hat: «Im großen Ganzen machte das damalige Moskau einen hässlich unfertigen, schrecklich wirren, nüchtern verlärmten Eindruck. Mitunter glaubte man, der Krieg mit allen seinen Zerstörungen habe noch vor ganz kurzer Zeit hier gewütet. Aufgerissene Straßen, kilometerlange, schmale Kanalisationsgräben, über welche schmale Bretterstege gelegt waren und hohe Erdhaufen. Ganze Häuserviertel waren niedergelegt, und ganze Kolonnen schwerbeladener Lastautos fuhren den staubigen Schutt weg. Überall die langhingelegenen, hohen Bretterplanken der noch im Bau begriffenen Untergrundbahn, überall mächtige Baugerüste für kommende Wolkenkratzer und Wohnhäuser. Das Hämmern, Scheppern, Stoßen und Werkeln der Löffelbagger, der Mörtelmischmaschinen, der Flaschenaufzüge und Betonstampfer ließen in weitem Umkreis den Boden erzittern. Menschen arbeiteten zu Tausenden, arbeiteten den Tag hindurch, die Nacht hindurch mit ernstem, fast fanatischem Eifer. Auf den Straßen und Plätzen ebte das Leben kaum ab. Die vollbehangenen, viel beschimpften Tramwaywagen ratterten schwerfällig, Autos aller Garnituren und Jahrgänge surrten durch das Gewühl [...].»⁶⁸

Im gelobten Land

Über Jaromír Krejcars Tätigkeit in der UdSSR können nach wie vor nur Mutmaßungen angestellt werden. Pläne, Fotografien oder Dokumente existieren keine; in den entsprechenden Archiven fehlen weiterführende Hinweise. Auch die Aktivität der anderen tschechischen Architekten, die nach Moskau fuhren, liegt größtenteils im Dunkeln.⁶⁹ In Bezug auf Krejcar gibt Vítězslav Procházka an, dass sowohl er als auch Špalek vorerst bei den Brüdern



7.39 – Moisej Jakovlevič Ginzburg mit S.E. Vachtangov und T.B. Rappoport, Sanatorium Ordžonikidze des Volkskommissariats für Schwerindustrie (NKTP), Kislovodsk, 1935–1937. Schlafrakt Nr. 1, Perspektive, 1935.

| Aus: Chan-Magomedov, *Moisej Ginzburg*, 1975



7.40–42 – Therapietrakt des Sanatoriums Ordžonikidze von Josef Špalek.

| Aus: Chan-Magomedov, *Moisej Ginzburg*, 1975

Vesnín gearbeitet hätten. Margarete Buber-Neumann und Slávka Vondráčková berichten in ihren Memoiren von der Tätigkeit der beiden in der Gruppe von Moisej Ginzburg im Staatlichen Institut für Städteplanung GIPROGOR in Moskau.⁷⁰ Ginzburg arbeitete damals – zusammen mit Solomon Lisagor sowie Aleksandr und Viktor Vesnín – am Wettbewerbsprojekt für das Gebäude des Volkskommissariats für Schwerindustrie (NKTP) in Moskau (1934). Ob Krejcar oder Špalek dabei beteiligt waren, ist fraglich. Am naheliegendsten scheint demgegenüber die Mitarbeit Krejcars am Sanatorium Ordžonikidze **[WV 79]** in nordkaukasischen Kislovodsk, das die Arbeitsgruppe Ginzburg ebenfalls für das NKTP projektierte und das 1935–1937 ausgeführt wurde **[> Abb. 7.39–42]**. In den sowjetischen Quellen wird allerdings nicht Krejcar, sondern nur Špalek als beteiligter Architekt genannt.⁷¹ Buber-Neumann berichtet ziemlich ausführlich vom «Auftrag der Sowjetbehörden» an Krejcar, «ein Erholungsheim für die Schwerindustrie in Kislovodsk im Kaukasus zu bauen». Die eingereichten Entwürfe musste Krejcar Woche um Woche mit den Vertretern der staatlichen Stellen diskutieren, «Leuten, die nicht das Geringste von Architektur verstanden». Immer wieder fielen Einwände, was letztlich zur Ablehnung seines Projekts führte: Der Stil sei zu «modern», die Pläne entsprächen nicht den «Erfordernissen des Lebens im Sozialismus».⁷² Belegt ist ein längerer Aufenthalt Krejcars im Kaukasus: Ende Mai 1934 berichtet er Pavel Janák nach Prag, «bis vor kurzem am Schwarzen Meer am Fuß des Kaukasus» gewesen zu sein **[> Abb. 7.43, 44]**.⁷³ War Krejcar tatsächlich am Projekt für das Sanatorium Ordžonikidze beteiligt, so wahrscheinlich an einem Vorprojekt, für das er wohl Entwürfe ganz im Geist des westlichen Neuen Bauens zeichnete. Und damit stieß er – wie dies die Schilderungen Buber-Neumanns plausibel machen – auf Widerstand: bei den entsprechenden Kontrollorganen, aber auch bei Ginzburg, der sich den gewandelten Rahmenbedingungen für die Architektur anzupassen hatte, wollte er überhaupt noch eigene Projekte realisieren. Krejcar jedoch sah sich außer Stande, eklektizistische Bauten zu entwerfen: «Die Hand sträube sich ihm dabei», erinnert sich Karel Honzík.⁷⁴ Nicht zuletzt angesichts dieser Umstände dürfte es fraglich sein, ob Krejcar während seines Aufenthalts in der UdSSR auch nur ein einziges Projekt umsetzen konnte.

Kontakte, Verbindungen und eine neue Liaison

Auch die wenigen Schriftzeugnisse und Erinnerungen von Freunden und Bekannten vermögen die spärlichen Informationen über Krejcars architektonische Tätigkeit in der UdSSR nicht wesentlich zu ergänzen. Vielmehr erhellen sie die persönlichen Erfahrungen des Architekten, der den wachsenden ideologischen Druck, die Gleich-

schaltung in Kunst, Literatur und Architektur, den Feldzug gegen die Moderne, die Atmosphäre des Misstrauens, der Verdächtigungen und der einsetzenden Verhaftungen als immer deprimierender empfand.

Schon früh über Krejcars geplanten Aufenthalt schien Hannes Meyer informiert, schrieb er doch im Oktober 1933 in einem Brief an die Redaktion des Brünner Levá fronta-Organs *Index*: «Ich habe gehört, dass Arch. K. [= Krejcar] schon bald für länger hierher kommen wird.»⁷⁵ Unklar bleibt in diesem Zusammenhang allerdings, wieso Krejcar dann nicht in einer von Hannes Meyers Brigaden arbeitete oder sich über dessen einflussreiche Position um eine Anstellung bemühte, bestanden doch schon seit Meyers Bauhaus-Zeit enge Kontakte. Meyer war zu jener Zeit Chefarchitekt am GIPROGOR und leitete den Sektor Ostsibirien und Ferner Osten, von März 1934 bis Oktober 1935 war er Leiter des Kabinetts für Wohnungswesen an der neu gegründeten Architekturakademie der UdSSR.

Auch mit Mart Stam und Lotte Stam-Beese, die im November 1934 ihren Russland-Aufenthalt beendeten, bestanden Kontakte. In einem Brief an Karel Teige berichten sie von ihrem Entschluss, nach Holland zurückzukehren – «er hängt natürlich auch stark zusammen mit der momentanen Krise auf architekturgebiet, die dir ja aus berichten nicht unbekannt sein wird» – und erkundigen sich über einen eventuellen Sowjetunion-Ausflug Karel Teiges: «Krejcar sagte uns, dass du selbst die Absicht hattest, zu vortragen hinüber zu fahren.»⁷⁶

Regelmäßig schien sich Krejcar mit dem Moskauer Tschechen-Kreis um Julius Fučík, Slávka Vondráčková und Jiří Weil getroffen zu haben; auch dürften Kontakte zu seinen ehemaligen Mitarbeitern Peer Bücking und Nusim Nesis bestanden haben, die schon 1930–1931 Hannes Meyer in die Sowjetunion gefolgt waren. Möglicherweise war es allerdings gerade Bücking, der eine Mitarbeit Krejcars bei Meyer verhinderte, warf er ihm doch zu wenig Begeisterung und Engagement für die Sache des sozialistischen Aufbaus vor.

Im Rückblick scheint es, dass der Schriftsteller, Journalist und Übersetzer Jiří Weil zu den engsten Vertrauten Krejcars gehörte. Er war 1933 im Auftrag der KSČ nach Moskau gefahren, um marxistische Literatur ins Tschechische zu übersetzen. Als kritisch eingestelltes Mitglied der KPdSU fiel Weil jedoch rasch in Ungnade, wurde in ein Arbeitslager an die chinesische Grenze verbannt und konnte 1935 die UdSSR verlassen. Seine Erfahrungen verarbeitete Weil in mehreren Werken: 1937 entstand die Reportagensammlung *Češi stavějí v zemi pětileté* [Tschechen bauen im Land des Fünfjahresplans], die zusammen mit weiteren Erzählungen seine Zeit in Mittelasien thematisiert. Ebenfalls 1937 erschien bei *Družstevní práce* sein vielbeachteter Roman *Moskva – hranice*

[Moskau – die Grenze]; dessen Fortsetzung *Dřevená lžíce* [Der hölzerne Löffel] entstand 1937–1938, wurde allerdings erst nach Weils Tod als Samizdat-Ausgabe verlegt.⁷⁷ Ebenfalls erst posthum erschien ein kleiner Ausschnitt aus dem Fragment gebliebenen Roman *Bez trumfu* [Ohne Trumpf].⁷⁸ In den drei Romanen beschreibt Weil die Atmosphäre des einsetzenden Stalin-Terrors nach dem Attentat auf Kirov; er schafft eine überzeugende Einheit aus einer fiktiven Romanhandlung, die jeweils um die ernüchternden Erfahrungen westlicher «Spezialisten» kreist, und dokumentarischen Fakten. Die meisten Figuren in den Romanen hatten lebende Vorbilder, denen Weil während seines Aufenthalts begegnet war: In *Bez trumfu* sind dies Jaromír Krejcar, Milena Jesenská und Krejcars neue Begleiterin Riva. In den publizierten Stellen des Manuskripts wird ein eindrucksvolles Bild des Prager Architekten Petr Thiel gezeichnet, der die Hauptstadt Moskau mittlerweile als übermächtigen Koloss wahrnimmt und dem die fortwährende Kritik an seinen Projekten immer unerträglicher wird. Immer häufiger wird ihm vorgeworfen, seine Projekte seien zu «modern» und «westlich» –, was ja kein Wunder sei, interessiere sich der «Herr Architekt» ja viel zu wenig für die sozialistische Theorie und den sozialistischen Aufbau: «Unflexible Spezialisten kommen hier schlecht an.» Der desillusionierte Thiel, zusätzlich geplagt von der eigenen Vergangenheit, findet sich unter solchen Bedingungen nicht zurecht: «Bürokraten, die vom sozialistischen Aufbau plappern, gleichgültige Handwerker, Fassadenarchitektur, Auseinandersetzungen über klassische Architektur, Gerüste aus der Zeit Leonardo da Vincis, Holzhütten und Renaissancepaläste, alberne Abendveranstaltungen im Klub der ausländischen Spezialisten.» Aber auch eine Rückkehr in den Westen scheint wenig verheißungsvolle Perspektiven zu bieten: die schlechte Konjunkturlage, ein zerrüttetes Privatleben – Thiel, mittlerweile geschieden, hatte in Prag zahlreiche Affären gehabt; nach der letzten, fatal ausgegangenen Liaison war er in die Sowjetunion gefahren.

Weils Schilderungen über die Befindlichkeit Petr Thiels verweisen bis in Details auf Jaromír Krejcar – nicht zuletzt in Bezug auf sein Privatleben. Krejcars Beziehung zu Milena Jesenská war nach einer kurzen Zeit des Glücks gegen Ende der 1920er Jahre immer problematischer geworden. Im Juli 1928 hatte sich Jesenská, hoch schwanger, eine schwere Gelenkentzündung zugezogen; sie bekam hohes Fieber, ihre Gelenke, vor allem das rechte Knie, schwellen an und wurden steif; die erwartete Geburt wurde zu einer Sache auf Leben und Tod. Am 14. August wurde schließlich ein gesundes Mädchen geboren; Milena blieb am Leben. Die Gelenkentzündung jedoch hinterließ Spuren. Das rechte Knie blieb für immer steif. Versuche, es wieder beweglich zu machen, verursachten derart-



7.43, 44 – Postkarten von Jaromír Krejcar an Pavel Janák vom 30.11.1934 und 23.12.1934.

| NTM, fond 85 – Pavel Janák



7.45 – Jaromír Krejcar, Riva Krejcarová und Antonín Tenzer (v.l.n.r.) am Prager Masaryk-Quai, ca. 1936–1937.

| Privatsammlung

tige Schmerzen, dass Jesenská Morphium verabreicht werden musste. Schon bald war sie danach süchtig. Auch ein letzter Heilungsversuch im Sommer 1929 im slowakischen Kurbad Piešťany blieb erfolglos; hinkend, morphiumsüchtig und äußerlich verändert kehrte Jesenská im Herbst 1929 nach Prag zurück. Hinzu kam nun noch ein beruflicher Rückschlag: Jesenskás Anstellung bei den *Národní listy* wurde nicht verlängert, das Team der Frauenseite war während ihrer Abwesenheit auseinandergefallen. Für kurze Zeit konnte Jesenská bei der Tageszeitung *Lidové noviny* schreiben, ehe sie wegen eines zu brisanten Beitrags entlassen wurde. Als die Krejcars im Frühling 1931 in das oberste Geschoss des Vereinshauses der Privatbeamtenvereinigung in der Francouzská 4 umzogen, schien sich neues Glück anzubahnen. Aber auch dieser Tapetenwechsel konnte das drohende Auseinanderbrechen der Beziehung nicht verhindern. Zum einen war es wohl nicht Jaromírs Sache, seine schwer angeschlagene Ehefrau psychisch zu unterstützen; es war eine zu große Belastung. Zum andern aber hielten es beide Ehepartner nicht allzu genau mit der ehelichen Treue. Als Krejcar im Januar 1934 Prag verließ, hatte er einige turbulente Liebschaften hinter sich. Aber auch Milena Jesenská hatte ihre Affären: Berichtet wird von einer kurzen aber heftigen Liebesbeziehung zum kommunistischen Journalisten Julius Fučík, und auch die Bekanntschaft mit dem Sowjetunion-Chronisten Jiří Weil dürfte die Grenzen des rein Platonischen überschritten haben. Auf jeden Fall aber schien für Krejcar seine Ehe in derart desolatem und unrettbarem Zustand gewesen zu sein, dass er im Sommer 1934 von Moskau aus über einen befreundeten Advokaten die Scheidung arrangierte. Grund dafür war aber hauptsächlich eine neue Frau, die an Milenas Stelle getreten war: Riva Chozáková, eine Jüdin aus Lettland. Bereits im Oktober heiratete Krejcar zum dritten Mal. Ob er Riva bereits vor seiner Ankunft in Moskau gekannt hatte, sei dahingestellt. Immerhin hielt sich Riva um 1930 in Prag auf, da ihr damaliger Verlobter, ein Emigrant aus der Ukraine, hier studierte. Dieser wurde noch während seines Studiums von der sowjetischen Botschaft kontaktiert und folgte schließlich einem Arbeitsangebot in die UdSSR; Riva sollte einige Zeit später nachkommen. Als sie dort ankam, erwartete sie die Realität des einsetzenden Stalin-Terrors: Ihr Liebster war bereits einige Zeit lang tot. Sie hatte nicht mit ihm, sondern mit Agenten des NKVD korrespondiert, die sie nun festhielten. Immerhin wurde Riva wieder freigelassen und arbeitete anschließend als Dolmetscherin in Moskau. So traf sie mit Jaromír Krejcar zusammen.

Krejcars Mitarbeiter Antonín Tenzer bezeichnete den Russland-Aufenthalt seines ehemaligen Chefs als «persönliches Fiasko». Schon bei seiner Ankunft in Moskau

wurde ihm angeblich das Gepäck gestohlen, in dem sich ein Teil seiner Pläne und Zeichnungen befand. Zudem kam Krejcar mit der streng geregelten Arbeitsweise in den staatlichen Planungsinstituten nie zurecht und schrieb Tenzer regelmäßig von «unzumutbaren Arbeitsbedingungen». ⁷⁹ Karel Honzík stellte wie andere die Vermutung an, dass Krejcar «aufgrund seines undisziplinierten Charakters» in der UdSSR erfolglos blieb. ⁸⁰ Julius Fučík warf Krejcar gar vor, «dass er seinem Arbeitsort fern bleibe und verleumderische Briefe nach Prag schreibe.» ⁸¹

Beruflicher Misserfolg, persönliche Frustration und die Enttäuschung über die tatsächlichen Verhältnisse in der Sowjetunion hatten Krejcar in eine ausweglose Situation manövriert. Auch wurde die Lage für Zweifler und Kritiker unter den westlichen «Spezialisten» zunehmend heikler. Die Vergangenheit seiner jetzigen Frau Riva, ihre jüdische Abstammung und ihr wiederholtes Engagement gegen willkürliche Übergriffe des Regimes waren für Krejcars Position auch nicht gerade zuträglich. Im Spätsommer 1935 verließ Krejcar mit Riva Moskau und kehrte über das Baltikum zurück in die Tschechoslowakei. Wiederum war es eine Flucht vor der Realität, die sich drohend gegen die berufliche und persönliche Entfaltung des Architekten gerichtet hatte [► Abb. 7.45].



8.01 – Jaromír Krejcar, Zdeněk Kejř, Ladislav Sutnar, Bohuslav Soumar, Tschechoslowakischer Pavillon an der Weltausstellung in Paris, 1937 [WV 82].

| Foto: Hugo Herdeg, Fotostiftung Schweiz, Winterthur

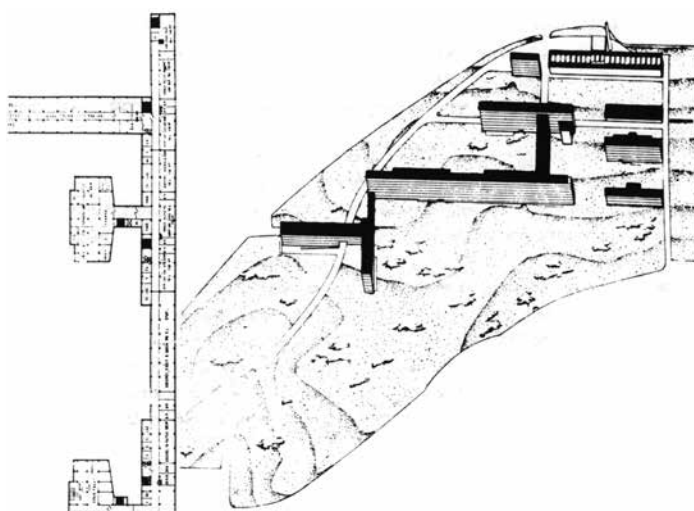
Bauen und ausstellen

Der Tschechoslowakische Pavillon an der Weltausstellung in Paris, 1937



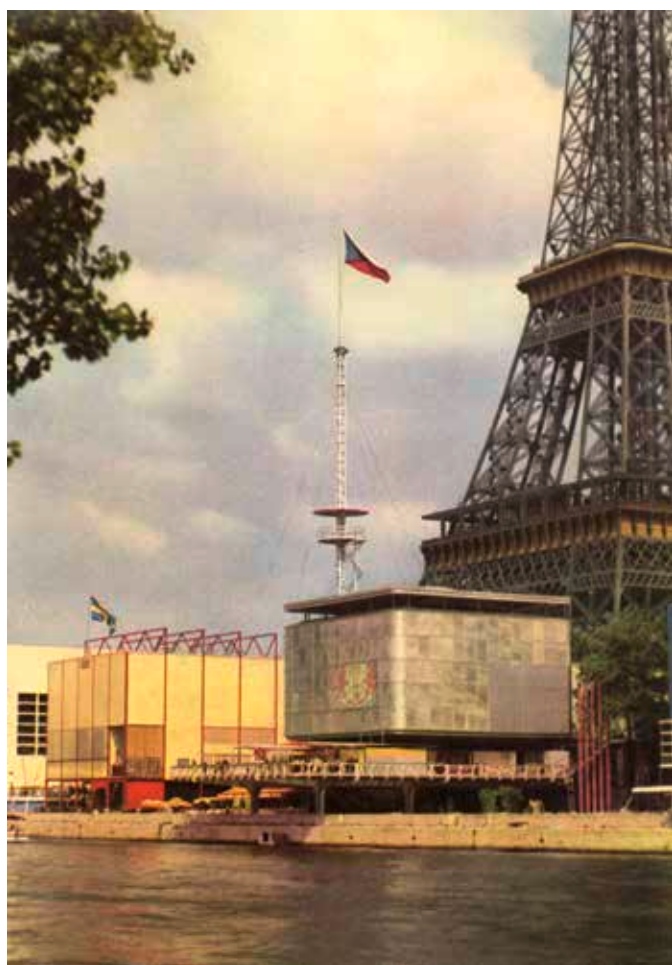
8.02 – Plakat zum Vortrag von Hannes Meyer am 28. Januar 1936 in Bratislava. Gestaltung: Zdeněk Rossmann.

| Aus: Rossmann, Zdeněk, *Písmo a fotografie v reklamě*, Olomouc: Index, 1938



8.03 – Jaromír Krejcar, Antonín Tenzer, Wettbewerbsprojekt für die Filiale des Prager allgemeinen Krankenhauses mit Kliniken der Karlsuniversität, Prag-Motol. Offener Wettbewerb, 1936 [WV 80]. Grundriss und Situation.

| Aus: *Staviteľ*, Jg. 15, 1935–1936



8.04 – Jaromír Krejcar, Zdeněk Kejř, Ladislav Sutnar, Bohuslav Soumar, Tschechoslowakischer Pavillon an der Weltausstellung in Paris, 1937 [WV 82]. Ansicht vom gegenüberliegenden Seine-Ufer.

| Foto: Gorsky-Frères. Aus: *Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne, Paris 1937. Photographies en couleurs. Album officiel*, Paris: Le Photolith, 1937



8.05 – Jaromír Krejcar, Projekt für ein Sanatorium, Poděbrady, Kreis Nymburk, 1931 [WV 68]. Detail.

| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933



8.06 – Antonín Heythum, Tschechoslowakischer Pavillon an der Weltausstellung in Brüssel, 1935.

| Aus: *L'Architecture d'aujourd'hui*, année 6, 1935

Von Moskau nach Paris

Jaromír Krejcar's Rückkehr aus der UdSSR fiel in eine Zeit, da sich die sowjetophile Ausrichtung der linksintellektuellen Szene in der Tschechoslowakei merklich änderte. Hatte die Sowjetunion bis anhin als unantastbares Vorbild für eine gesellschaftliche und kulturelle Neuausrichtung gegolten, so spalteten nun die Entwicklungen unter der Stalin-Diktatur die linke Szene. Schon Anfang der 1930er Jahre war man sich im Rahmen der «Generationsdiskussion» ein erstes Mal in die Haare geraten. Jetzt bestärkten Augenzeugenberichte, wie sie Jaromír Krejcar über die verschärften Bedingungen für die moderne Architektur in der UdSSR lieferte, die kritisch eingestellten Kreise. André Gides *Retour de l'U.R.S.S.* (1936), ein Jahr später gefolgt von den *Retouches à mon Retour de l'U.R.S.S.*, die Schließung des Mejerchol'd-Theaters 1938, die Hinrichtung Bucharins, der 1934 auf dem Ersten Allunionskongress des neu gegründeten Schriftstellerverbands noch die Hoffnung geäußert hatte, die Kultur der Avantgarde in das sozialistische Gesellschaftssystem integrieren zu können, dies alles sorgte für gedämpfte Stimmung, Ratlosigkeit und Skepsis. So überrascht es nicht, dass etwa Hannes Meyer im Rückblick auf seine letzte Vortragsreise durch die Tschechoslowakei im Januar und Februar 1936 eine vermehrte «Gegnerschaft zur Architektur der URSS» feststellen musste.¹ [► Abb. 8.02] Zu einer eigentlichen Krise innerhalb der linken Kulturszene führten dann die Auseinandersetzungen über die großen stalinistischen Schauprozesse zwischen 1936 und 1938. Es war insbesondere der Schriftsteller und linke Aktivist S.K. Neumann, der die Szene polarisierte, indem er die stalinistischen Säuberungen als gerechtfertigt verteidigte und in mehreren polemischen Aufsätzen, vor allem aber in seiner Publikation *Anti-Gide* (1937), den Weg für jene Kulturdoktrin zu ebnen begann, wie sie in der Tschechoslowakei nach 1948 von der Partei sanktioniert werden sollte.²

Die allgemeine Ernüchterung angesichts der Situation in der UdSSR stellte für viele Architekten die Verfechtung gesellschaftlicher Utopien, kollektiver Wohnmodelle oder vom Privatverkehr gesäuberter Stadtzentren je länger je mehr in Frage. Zudem begann sich die tschechoslowakische Wirtschaft zu erholen, sodass man wieder – wie dies Rostislav Švácha auf den Punkt gebracht hat –, «mehr ans Projektieren als an die Politik zu denken» begann.

Auch Jaromír Krejcar versuchte nach dem enttäuschenden Aufenthalt in der Sowjetunion wieder in der heimischen Szene Fuß zu fassen. Anfang 1936 beteiligte er sich mit Antonín Tenzer am Wettbewerb für die Filiale des Prager allgemeinen Krankenhauses in Prag-Motol [WV 80]; das Projekt, das in Anlage und Gestaltung der einzelnen Bauten den Entwürfen für ausgedehnte Wohn-

hauskomplexe von sowjetischen Autoren wie Baršč, Vladimirov oder Ginzburg verpflichtet ist, blieb jedoch ohne Auszeichnung [► Abb. 8.03]. Bald darauf nahm Krejcar erfolgreich an einem weiteren Wettbewerb teil, aus dem ein Bau resultierte, den Kenneth Frampton wohl nicht zu unrecht als Jaromír Krejcars «spektakulärstes Werk» bezeichnet hat³ – der Tschechoslowakische Pavillon an der Weltausstellung in Paris, 1937 [WV 81, 82].

Blickfang aus Glas, Stahl und Beton

Schon die zeitgenössische Kritik begutachtete den Pavillon mit Wohlwollen. Insbesondere in der internationalen Presse wurde er als «ultramodern» oder gar als wegweisende «Architektur der Zukunft» bezeichnet [► Abb. 8.04]. Ernst F. Burckhardt beispielsweise zeigte sich in der *Neuen Zürcher Zeitung* enttäuscht vom Gesamtbild der Pariser Schau – «Die meisten Bauten sind formale Gebilde aus Gips, irgend eine massive Bauweise vortäuschend.» – und glaubte nur wenige Bauten erspäht zu haben, die sich «moderne Konstruktionen zunutze gemacht» hätten: «Es stechen eigentlich nur zwei Beispiele als konsequente Lösungen in diesem Sinne hervor: Einmal der tschechische [sic] Pavillon ganz aus Glas und Stahl mit großer schwebender Terrasse gegen die Seine und dann der Eingangsturm beim Pont Alexandre.»⁴ Auch Sigfried Giedion wurde auf den Bau aufmerksam und ließ es sich nicht nehmen, trotz rubrikbedingtem Platzmangel in der *Weltwoche* «auf den tschechoslowakischen Pavillon (Architekt Krejcar) mit seinen lichtbrechenden Glaswänden hinzuweisen.»⁵ Für die Qualitäten des Pavillons spricht schließlich auch, dass der Schweizer Fotograf Hugo Herdeg den Tschechoslowakischen Pavillon zu einem seiner favorisierten Motive erkor, als es darum ging, die Fotografien für die Sondernummer der *Cahiers d'Art* über die Pariser Ausstellung zusammenzustellen.⁶

Jaromír Krejcar und seinen Mitarbeitern war es offensichtlich gelungen, einen Blickfang innerhalb des weitläufigen Pariser Ausstellungsgeländes zu schaffen. Und zwar nicht mittels eines Gebäudes, das aufgrund seiner Ausmaße oder dekorativen Ausgestaltung das Interesse aufmerksamer Beobachter weckte, sondern vielmehr durch eine Gestaltung, die ganz den Maximen eines modernen, experimentierfreudigen und innovationsbewussten Bagedankens entsprang – und somit genau jener Wirkung entsprach, mit der die Tschechoslowakei auf sich aufmerksam machen wollte. Sie gehörte stets zu den wenigen Ländern, deren offizielle Kulturpolitik nicht in einer «référence rassurante au classique» bestand, sondern in einer «langage d'une modernité expérimentale [...] que le projet d'une culture nationale se traduira».⁷ Krejcars durchdachter Entwurf, der geschickt die Vorgaben des Bauplatzes ausnützte, die ebenso kühne wie elaborierte Stahlkonstruktion und der überzeugende



8.07 – Die Weltausstellung in Paris von 1937 aus der Vogelperspektive. Mit dem Kreis markiert der Tschechoslowakische Pavillon.

| Privatsammlung



8.08 – Der Tschechoslowakische Pavillon am linken Seine-Ufer zwischen den Pavillons von Schweden und der USA. Postkarte.

| gta, Nachlass Ernst F. Burckhardt

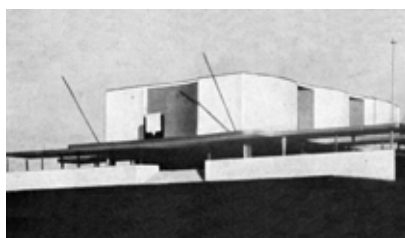


8.09, 10 – Bohuslav Fuchs, Ladislav Sutnar, Projekt aus dem offenen Wettbewerb. Ansicht; Innenraum.

| Aus: *Stavba*, Jg. 13, 1936–1937

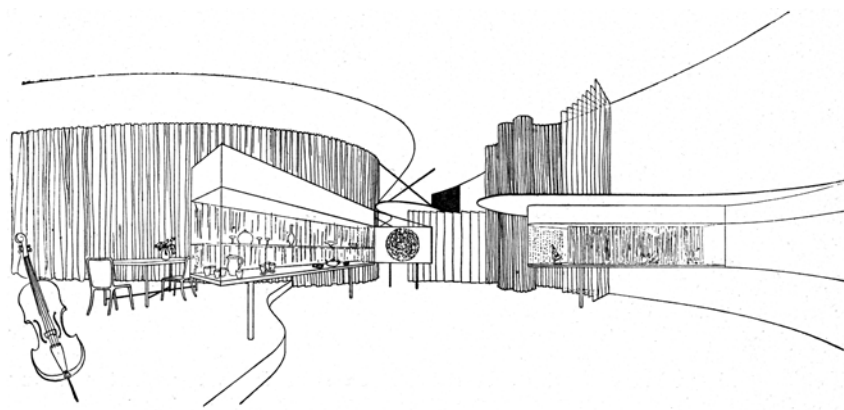


8.09–14 – Zweistufiger Wettbewerb für den Tschechoslowakischen Pavillon an der Weltausstellung in Paris, Mai–September 1936. Die drei neben dem Entwurf des Teams Krejcar ausgezeichneten Projekte.



8.11–13 – Josef Gočár, Antonín Heythum, Projekt aus dem offenen Wettbewerb. Ansicht; Innenraum (oben). Projekt aus dem engeren Wettbewerb. Ansicht (unten).

| Aus: *Stavba*, Jg. 13, 1936–1937



8.14 – Ladislav Machoň, Jaroslav Benda, Projekt aus dem engeren Wettbewerb. Ansicht.

| Aus: *Stavba*, Jg. 13, 1936–1937



Einsatz verschiedener Glaswerkstoffe wurden hier zu einer kompakten, von «poetischem Rationalismus und konstruktivem Geist» (Vladimír Šlapeta) durchzogenen Einheit synthetisiert. Die spezifische Ästhetik des Pavillons, mit Recht als Manifest früher High-Tech-Architektur bezeichnet, schien sich jedoch nicht ausschließlich aus der intelligenten Verbindung von Konstruktion und Leistungsfähigkeit des Materials ergeben zu haben.

Bereits zu Beginn der 1930er Jahre, insbesondere in seinen Projekten für das Sanatorium Machnáč und weitere Kurhotels, zeichnet sich ein Wandel zu mehr formaler Freiheit im Werk Krejcars ab [► Abb. 8.05]. Im Erläuterungsbericht zur ersten Wettbewerbsrunde für den Pariser Pavillon begründete Krejcar die Rundung der Ecken und das Aufbrechen der einzelnen Geschossebenen nicht nur mit technisch-konstruktiven Argumenten, sondern auch mit dem Bestreben, einem «internationalen Geschmack zu entsprechen, der weichere Formen bevorzugt, als wir bei uns gewohnt sind.»⁸ Auf den «internationalen Geschmack» und entsprechende Referenzen wird noch zurückzukommen zu sein; «bei uns» dürfte aber direkt in Richtung der tschechischen Protagonisten eines wissenschaftlichen Baufunctionalismus weisen. Vor Augen hatte Krejcar möglicherweise die lapidare Architektur der zu jener Zeit errichteten Wohnbauten in den Prager Außenbezirken, vielleicht auch Bařas Schuhstadt Zlín oder sogar den unmittelbaren Vorgängerbau seines Werks, den Ausstellungspavillon an der Weltausstellung in Brüssel (1935) von Antonín Heythum.⁹ [► Abb. 8.06]

Im Gegensatz zu diesem Bau führt Krejcars Stahl-Glas-Architektur samt Inhalt zudem ein typisches Stück Weltausstellungsarchitektur vor Augen, indem sie modernste Technik eines fortschrittsbewussten Zeitalters inszeniert und diese als nationales Gut zur Schau stellt. In diesem Fall freilich haftete der Präsentation von zivilisatorischen Errungenschaften und Versatzstücken kultureller Identität die Vorahnung der nahenden Katastrophe an, die kurze Zeit später in Form der Okkupation Böhmens und Mährens durch das nationalsozialistische Deutschland und der Degradierung der Slowakei zu einem Vasallenstaat eintreffen sollte.

Standort und Projektwettbewerb

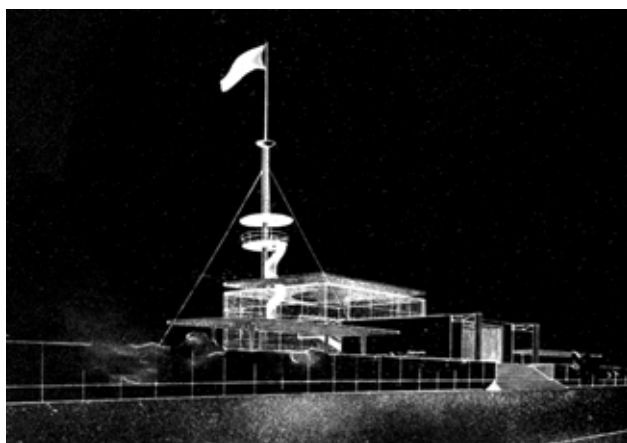
Nach der erfolgreichen Teilnahme bei der Weltausstellung in Brüssel 1935 beschloss die Tschechoslowakei auch eine Teilnahme an der Pariser Veranstaltung von 1937. In der Kabinettsitzung vom 24. Januar 1936 wurde die entsprechende Einladung Frankreichs angenommen und per Dekret vom 27. Januar der Bau eines eigenen Pavillons verabschiedet. Im Anschluss daran nahm man den von der Pariser Ausstellungsleitung vorgeschlagenen prominenten Standort am Quai d'Orsay mit Wohlwollen auf und wertete ihn als Zeichen für die «sehr herzlichen Be-

ziehungen» von Frankreich zur Tschechoslowakei.¹⁰ [► Abb. 8.07]

Der zugewiesene Standort befand sich im unmittelbaren Zentrum des von der Hauptachse Champ de Mars – Eiffelturm – Pont d'Iéna – Palais de Chaillot definierten Ausstellungsgeländes: «Gerade diese Stellen am linken Seine-Ufer, wo auch der Tschechoslowakische Pavillon steht», so Jaromír Krejcar später resümierend, «gehören in Bezug auf die gesamte Ausstellung zu den schönsten und geeignetsten.»¹¹ Zusammen mit den Staatshäusern Großbritanniens, Schwedens und der Vereinigten Staaten bildete der Tschechoslowakische Pavillon eine der beiden symmetrisch zur Hauptachse angelegten Vierergruppen am linken Seine-Ufer zwischen Quai d'Orsay und der Uferpromenade (heute Quai Branly und Port de Suffren beziehungsweise Port de La Bourdonnais) [► Abb. 8.08].

Der Bauplatz war allerdings nicht unproblematisch: Zum einen lag fast die Hälfte der Parzelle am Quai d'Orsay auf der Eisenbetondecke der Schnellbahn Paris – Versailles, die nur mit 1 100 kg/m² belastbar war, zum anderen musste die Uferpromenade an der Seine frei begehbar bleiben. Die beiden Teile des Grundstücks wiesen zudem einen Niveauunterschied von acht Metern auf.

Am 1. Mai 1936 schrieb das Tschechoslowakische Ministerium für Öffentlichkeitsarbeit einen offenen Wettbewerb aus, auf dessen Einsendetermin am 22. Juni 1936 30 Entwürfe eingingen. Die Jury hielt fest, dass zwar alle eingereichten Entwürfe ein «sehr hohes Niveau» aufwiesen, keiner jedoch den gestellten Auflagen derart präzise entspreche, um ohne Überarbeitung für die Ausführung empfohlen zu werden.¹² Die Projekte der folgenden vier Teams wurden als die besten erachtet und mit Preisen in der Höhe von Kč 6 000.– ausgezeichnet: «Folio 1937» (Jaromír Krejcar, Zdeněk Kejř, Ladislav Sutnar), «P.P. 37» (Josef Gočár, Antonín Heythum), «Československo srde Evropy» [Die Tschechoslowakei – das Herz Europas] (Bohuslav Fuchs, Ladislav Sutnar) und «Ocel» [Stahl] (Ladislav Machoň, Jaroslav Benda).¹³ [► Abb. 8.09–14] Für den anschließenden engeren Wettbewerb wurden diese vier Autorengruppen eingeladen, ihr Projekt aufgrund des jeweiligen Jury-Kommentars bis Ende August zu überarbeiten. Ebenfalls bei der zweiten Runde dabei war Kamil Roškot, dessen Projekt im offenen Wettbewerb mit einer Abfindung ausgezeichnet wurde.¹⁴ Am 2. September 1936 entschied die Jury für das Projekt des Teams Krejcar, zu dem neu Bohuslav Soumar hinzugekommen war.¹⁵ Die Jury begründete ihre Entscheidung für dieses Projekt mit der Ansicht, dass es von allen Entwürfen «die Ausgereiftheit der Technik und der Kunst in der Tschechoslowakei am besten vor Augen führen kann» und empfahl es unter Berücksichtigung einiger weiterer Auflagen und Veränderungen zur Ausführung [► Abb. 8.15–17].



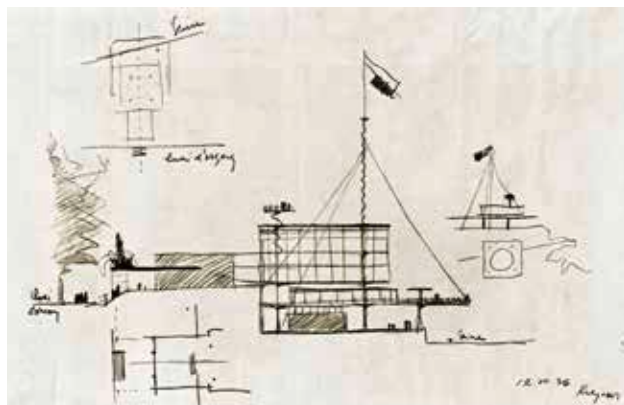
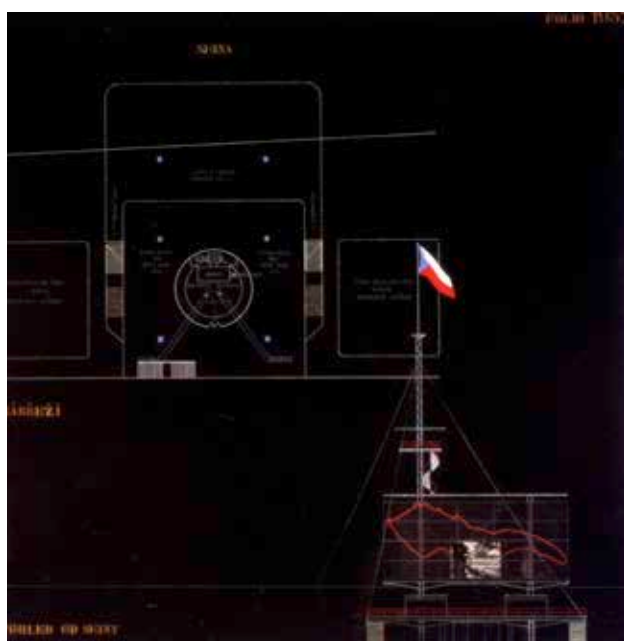
8.15 – Jaromír Krejcar, Zdeněk Kejř, Ladislav Sutnar, Wettbewerbsprojekt für den Tschechoslowakischen Pavillon an der Weltausstellung in Paris, 1937. Offener Wettbewerb, 1936 [WV 81]. Perspektive.

| Aus: *Stavba*, Jg. 13, 1936–1937



8.16, 17 – Jaromír Krejcar, Zdeněk Kejř, Ladislav Sutnar, Wettbewerbsprojekt für den Tschechoslowakischen Pavillon an der Weltausstellung in Paris, 1937. Offener Wettbewerb, 1936 [WV 81]. Perspektive vom Quai d'Orsay und von der Seine; Grundriss Ufergeschoss und Fassade gegen die Seine (Zeichnungen: Zdeněk Plesník).

| NTM



8.18 – Entwurfsskizze von Jaromír Krejcar für den Tschechoslowakischen Pavillon, signiert und datiert 12. Juni 1936.

| Aus: *Stavitel*, Jg. 16, 1937–1938

Das Projekt des Teams Krejcar

Die früheste erhaltene, von Jaromír Krejcar mit 12. Juni 1936 datierte Skizze zeigt klar die grundlegende Entwurfsidee für den Pavillon: Über die Seine-Promenade wird niveaugleich mit dem oberen Parzellenstück ein auf eine Stahlskelettkonstruktion gestülpter Glaskubus gesetzt.¹⁶ [➤ Abb. 8.18] Zwischen Kubus und Promenade liegt ein Zwischengeschoss, das als offene Terrasse über die Seine auskragt. Auf die nur minimal belastbare Schnellbahn-Decke kommt die sogenannte Staatshalle zu liegen, die den Hauptkubus mit dem Quai d'Orsay verbindet und als Eingang dient. Die Anlage überragen ein Fahnenmast und eine kleine Aussichtsplattform, die durch eine Wendeltreppe erschlossen wird. Der Entwurf zeugt von einem souveränen Umgang mit den schwierigen Vorgaben des Bauplatzes und inszeniert die Niveauunterschiede von Quai d'Orsay bis zur Seine als spannungsvolles Ensemble unterschiedlicher Baukörper. Krejcar selbst stellte retrospektiv fest, «dass gerade durch die Ausnützung dieser Differenz die Dispositionen der interessantesten Pavillons der Ausstellung resultierten, des japanischen, schweizerischen, schwedischen und holländischen.»¹⁷ Blicke nur noch sein eigenes Werk zu ergänzen.

Fahnenmast und Aussichtsplattform werden im eingereichten Projekt für den offenen Wettbewerb zu einer Konstruktion synthetisiert, ansonsten entspricht das Äußere des Pavillons weitgehend der ersten Skizze.¹⁸ Den Innenraum plant Krejcar nach einem streng axialen Schema, die räumliche Wirkung des über der Uferpromenade situierten Kubus' steigert er durch eine runde Öffnung im Galeriegeschoss, wodurch ein direkter Blick vom Erdgeschoß auf das vom Kubus abgesetzte Dach ermöglicht wird.

Genau diese Öffnung lässt Krejcar wohl aus Platzgründen im überarbeiteten Projekt für den engeren Wettbewerb weg und teilt das nunmehr geschlossene Obergeschoss durch eine podiumsartige Erhöhung in zwei Niveaus. Gleichzeitig wird die axiale Ausrichtung des Innenraums durch eine organische Führung des Publikums in eine Richtung ersetzt, die Treppenauf- und abgänge werden an die quer zur Seine verlaufenden Außenwände des Kubus' verlegt [➤ Abb. 8.19, 20]. Das für die zweite Wettbewerbsrunde angefertigte Modell des Pavillons lässt auch gut die beiden kranartigen Tragwerke erkennen, an denen das Dach der Staatshalle aufgehängt werden sollte [➤ Abb. 8.21]. Auch der Hauptkritikpunkt des ersten Entwurfs, die unliebsamen Folgen der großflächigen Verglasung des kubischen Baukörpers über der Uferpromenade, ist jetzt aus dem Weg geräumt: Nunmehr kommen halbrtransparente und wärmeisolierende Thermolux-Scheiben zur Anwendung.

Das von der Jury im Herbst 1936 gut geheißen Projekt wurde im Winter 1936/37 nochmals überarbeitet.

Der Hauptbau erhielt nun die leicht überhöhte und mit Glasbausteinen ausgeführte Kuppel, die Anlage der Treppen wurde präzisiert und das Tragwerk über der Staatshalle modifiziert. Auch die Terrasse nahm nun durch die genaue Berechnung und Zeichnung der Stahlrahmenkonstruktion ihr finales Aussehen an, während das Äußere des Baus durch die genaue Festlegung der einzelnen Glasarten und -ausführungen an Kohärenz und Homogenität gewann. Die definitive Gestaltung des Innenraums dürfte bis kurz vor Eröffnung des Pavillons am 18. Juni 1937 gedauert haben.¹⁹ [➤ Abb. 8.22–24]

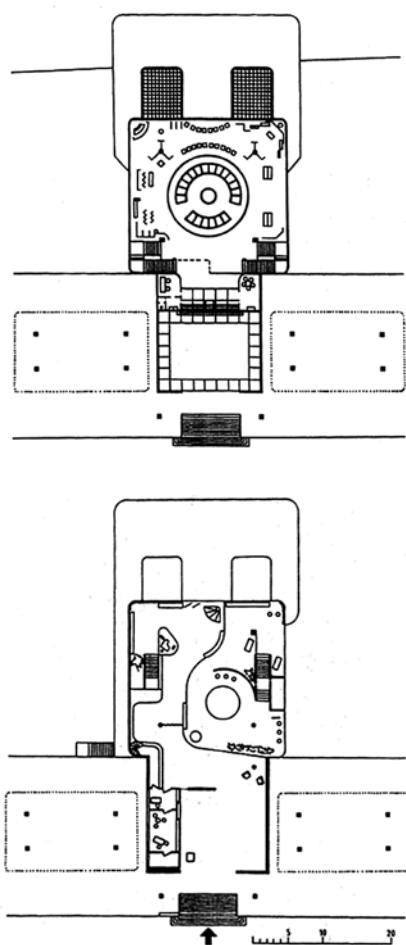
Konstruktion, Material und Bauarbeiten

Auf besonderes Interesse in der Fachwelt stieß die Konstruktion des Pavillons, für die der Bauingenieur und Architekt Jaroslav Polívka (1886–1960) verantwortlich zeichnete.²⁰ Der Chefarchitekt der Pariser Weltausstellung, Jacques Gréber, bezeichnete sie gar als «la meilleure ossature métallique de l'Exposition».²¹ Bereits von Projektbeginn an arbeitete das Team Krejcar mit dem Konstruktionsbüro der Stahlwerke Vítkovice zusammen, deren Engagement wohl Polívka in die Wege leiten konnte.²² [➤ Abb. 8.25]

Der quadratische Hauptbau mit einer Seitenlänge von 20,5 Metern besteht aus einer viergeschossigen Rahmenkonstruktion, die an vier vertikal zusammengesetzten Stützen aufgehängt ist. Das unterste Geschoß der aus vorgefertigten Elementen zusammengesetzten und fast vollständig genieteten Konstruktion krägt als Terrasse 15 Meter über Uferpromenade und Seine aus und wird zusätzlich von zwei weiteren Stützen getragen. Über dem Kubus erhebt sich als Verlängerung einer Stütze ein über vier Drahtseile abgespannter Fahnenmast, dessen obere Spitze 61 Meter über der Uferpromenade liegt. Er trägt im unteren Bereich eine von einer Wendeltreppe erschlossene, überdachte Aussichtsplattform und zuoberst die Fahne der Tschechoslowakei. Ebenfalls als Stahlrahmenkonstruktion ausgeführt ist die Staatshalle auf der Betonplatte über der Schnellbahn Paris–Versailles [➤ Abb. 8.26–28].

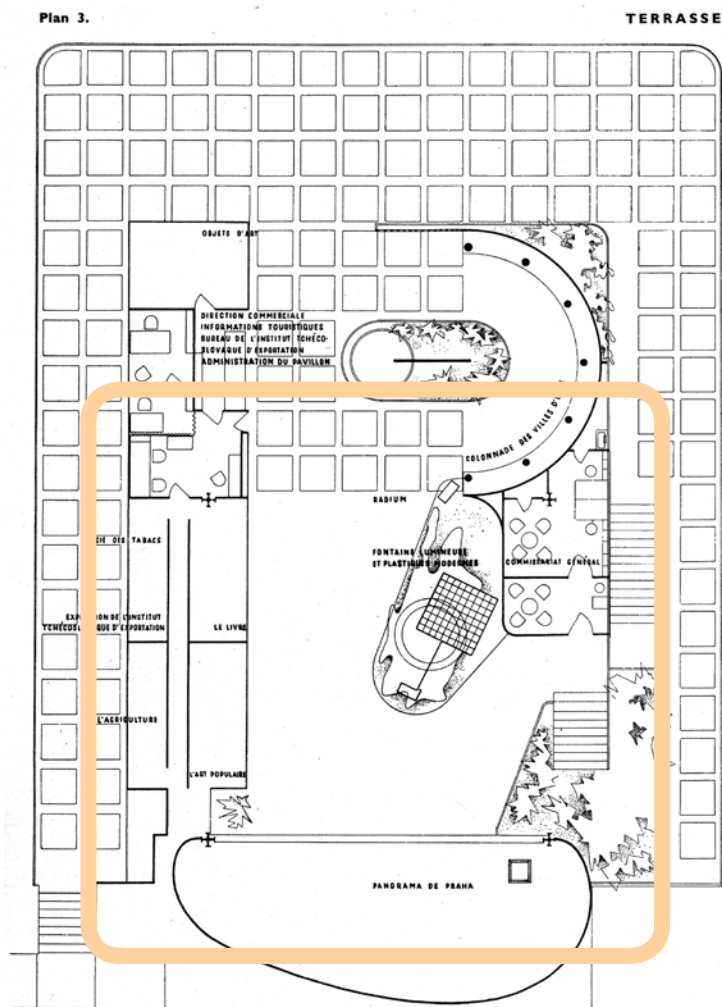
Die vier Stahlstützen ruhen auf Betonplatten, die auf je 16–12 Meter in den Boden getriebenen Holzpfehlen aufliegen und untereinander mit Eisenbetonträgern verbunden sind. Diese aufwändige Fundamentierung war nötig, da in unmittelbarer Ufernähe der Seine erst in einer Tiefe von 9–10 Metern tragfester Boden vorhanden war. Unvorhergesehene Schwierigkeiten – als man etwa beim Einrammen der Pfähle auf die Überreste einer alten Quaimauer stieß – verkomplizierten die Arbeiten weiter und machten zusätzliche Betonierungsarbeiten nötig.

Die umfangreiche Stahlskelettkonstruktion ist fast gänzlich mit Glas ummantelt, wobei verschiedene Arten und konstruktive Verfahren zur Anwendung gelangen. Der Hauptbau ist auf einer Höhe von 10 Metern mit halb-



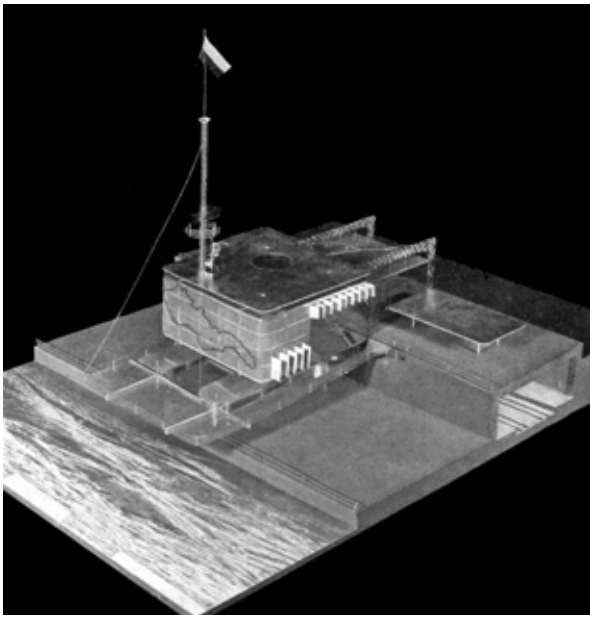
8.19, 20 – Jaromír Krejcar, Zdeněk Kejř, Ladislav Sutnar, Wettbewerbsprojekt für den Tschechoslowakischen Pavillon an der Weltausstellung in Paris, 1937. Auf einem axialen Schema basierender Grundriss aus dem offenen Wettbewerb (oben) und Grundriss mit organischer Besucherführung aus dem engeren Wettbewerb (unten).

| Aus: *Stavba*, Jg. 13, 1936–1937



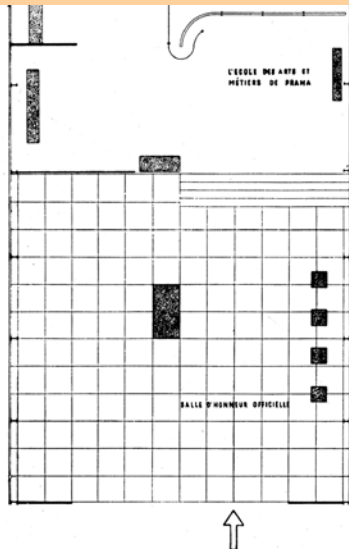
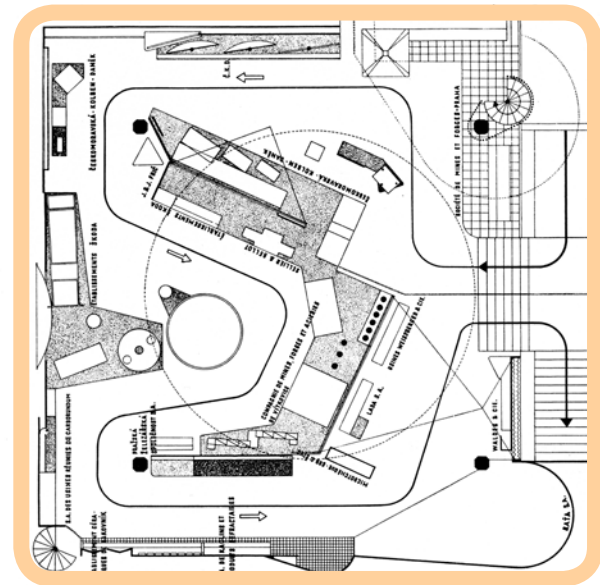
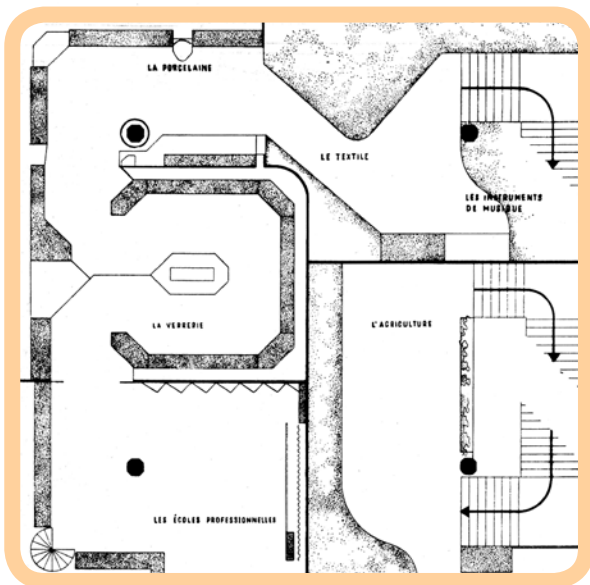
8.22–24 – Jaromír Krejcar, Zdeněk Kejř, Ladislav Sutnar, Bohuslav Soumar, Tschechoslowakischer Pavillon an der Weltausstellung in Paris, 1937 [WV 82]. Grundrisse (Terrasse; Ausstellungsebene [Erdgeschoss]; Industriehalle [Obergeschoss]).

| Aus: Soumar, *La Tchécoslovaquie à l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, 1937



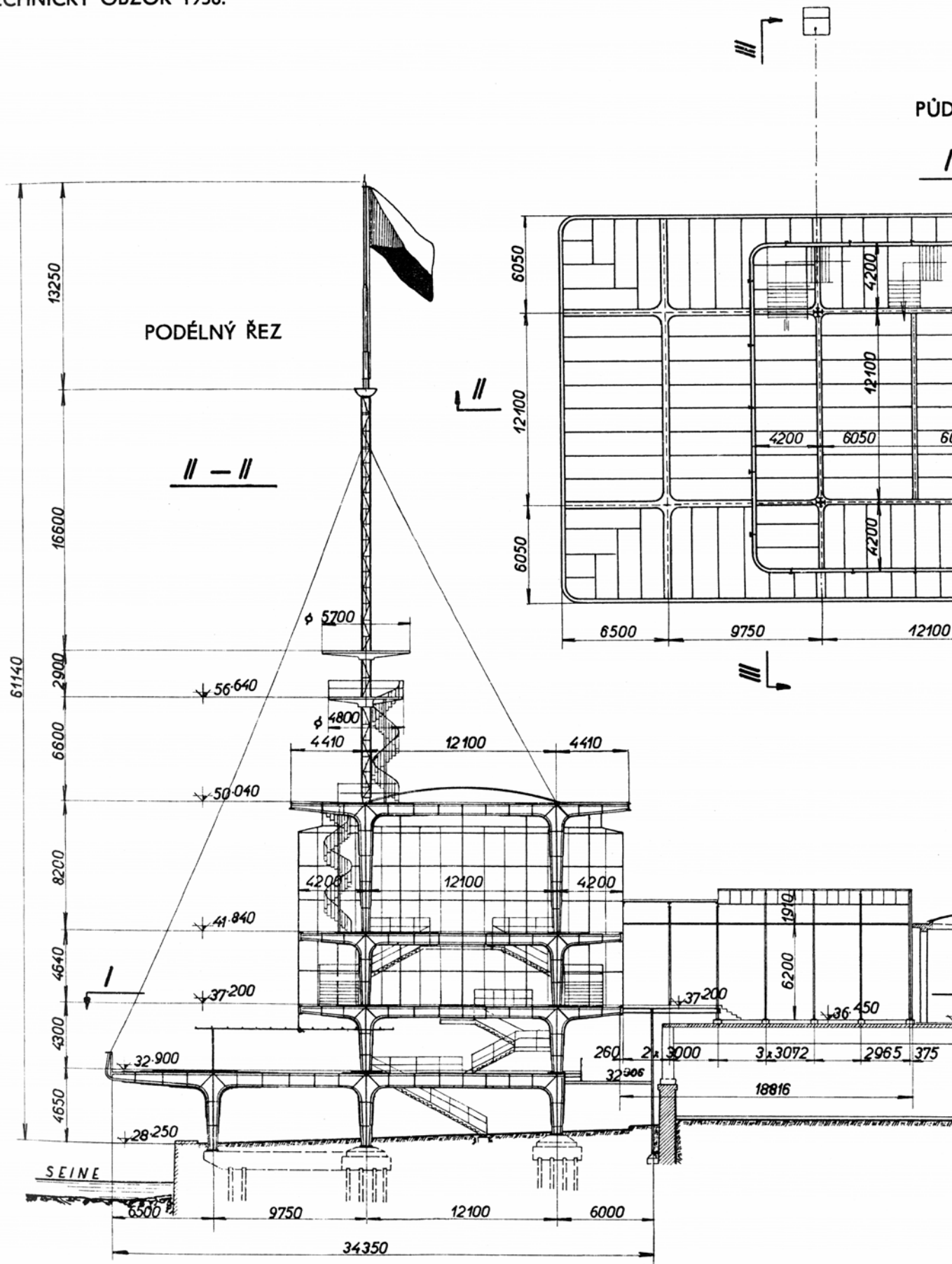
8.21 – Jaromír Krejcar, Zdeněk Kejř, Ladislav Sutnar, Bohuslav Soumar, Wettbewerbsprojekt für den Tschechoslowakischen Pavillon an der Weltausstellung in Paris, 1937. Engerer Wettbewerb, 1936 [WV 82]. Modell.

| NTM



8.25 – Folgende Doppelseite: Jaromír Krejcar, Zdeněk Kejř, Ladislav Sutnar, Bohuslav Soumar, Tschechoslowakischer Pavillon an der Weltausstellung in Paris, 1937 [WV 82]. Grundriss und Schnitt.

| Aus: *Časopis československých inženýrů – Technický Obzor*, Jg. 46, 1938

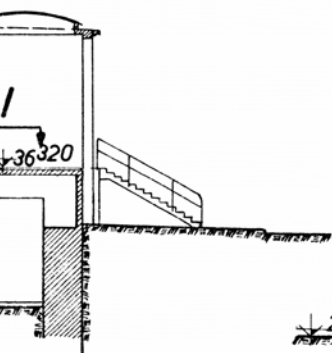
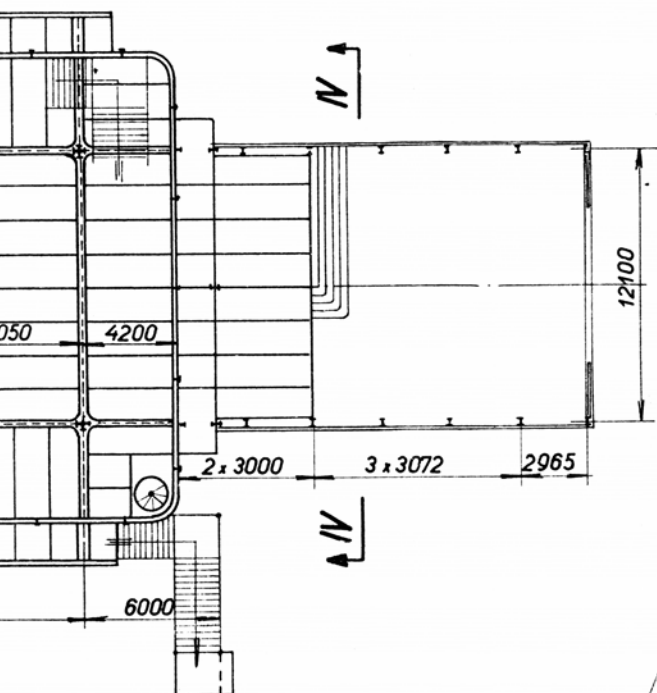


STÁTÍ PAVILON NA SVĚTOVÉ VÝSTAVĚ V PAŘÍŽI.

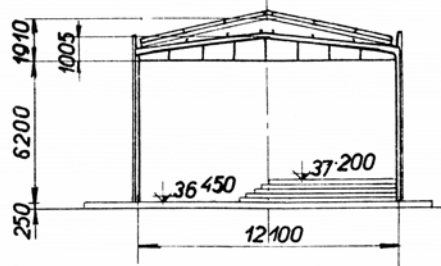
TABULKA 3.-4.

ORYS

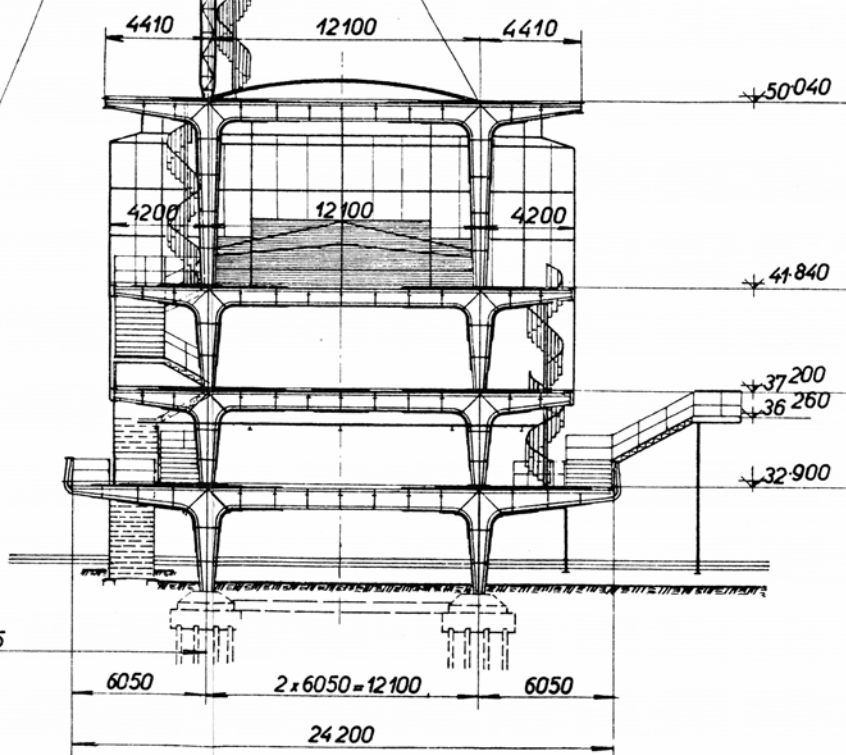
-I

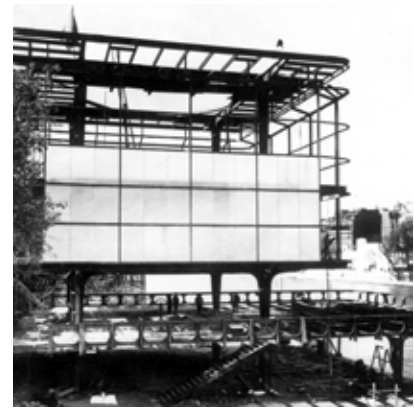


PŘÍČNÝ ŘEZ

IV — IV

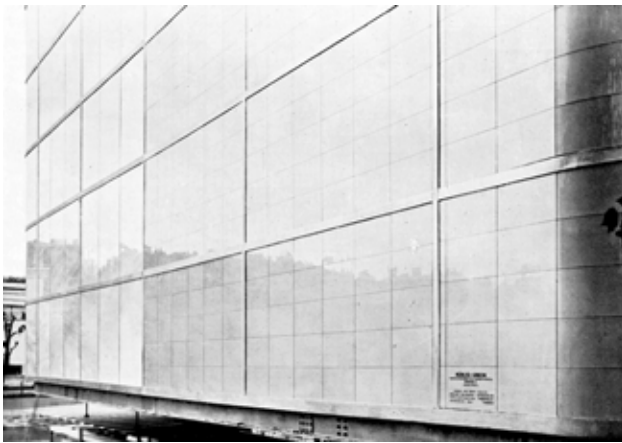
PŘÍČNÝ ŘEZ

III — III



8.26–28 – Der Tschechoslowakische Pavillon im Bau.

| Aus: *Tchéco-verre*, Jg. 4, 1937 (1 Abb.) / Aus: *Stavitel*, Jg. 16, 1937–1938 (2 Abb.)



8.29 – Die Stahlskelettkonstruktion des Pavillons war mit halbtransparenten, 132 x 215 cm großen Thermolux-Scheiben verkleidet.

| Aus: *Tchéco-verre*, Jg. 4, 1937



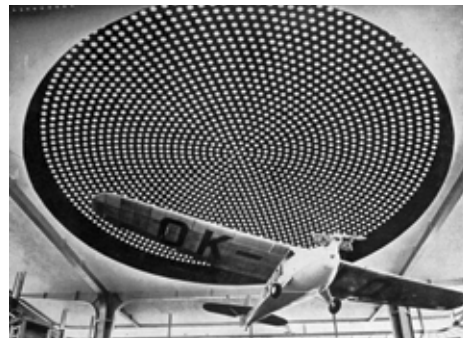
8.30 – Eternit-Tafeln im Übergangsbereich zwischen Staatshalle und Kubus.

| NTM



8.31 – Terrasse über der Seine. Der Boden bestand aus zwischen die Stahlträger eingesetzten und durch Betonbänder verankerten Glaseisenplatten, das Gelände war in den rundeckigen Öffnungen mit splitterfreien Glasplatten versehen. Im Restaurant auf der Uferpromenade wurden während der Ausstellung 990 hl Pilsner Prazdroj ausgeschenkt.

| NTM



8.32, 33 – Kuppel über der Industriehalle. Die 1,5 Meter überhöhte Schale mit einem Durchmesser von 12,5 Metern war lediglich 6 cm dick und mit rund 3 000 linsenförmigen Glasbausteinen durchsetzt. Ansicht von innen; Montage.

| Aus: *Tchéco-verre*, Jg. 4, 1937 / Aus: *Stavitelské listy*, Jg. 34, 1938

transparenten und wärmeisolierenden Thermolux-Scheiben verkleidet, die bei Dunkelheit hinterleuchtet wurden. Sowohl die Größe der einzelnen Glaselemente (132 x 215 cm beziehungsweise 181 x 215 cm in den Eckelementen) als auch die Rundung der Ecken war ein absolutes Novum. Da die Ausstellungsabteilungen der Glasindustrie und der Fachschulen nur mit künstlicher Beleuchtung inszeniert werden sollten, ist ein Teil der Außenwand an der Westseite mit dünnen Scheiben aus vibriertem Beton ausgeführt und mit silbrigem Vitracolor-Glas verkleidet [**Abb. 8.29**]. Auch hier stellten die in den Ecken gebogenen Tafeln eine besondere Leistung dar. Vitracolor kam zusammen mit dem beidseitig farbigen Vitropak-Glas im Übrigen auch bei den von Ladislav Sutnar konzipierten Vitrinen zur Anwendung. Die Rahmenkonstruktion der Glas-Außenwände ist nur an der Dachkonstruktion ohne weitere Befestigung an den Zwischengeschossen aufgehängt. Diese Curtain Wall in reinster Ausprägung sollte die Übertragung von Erschütterungen und elastischen Durchbiegungen durch das Publikum auf die Glaswände verhindern.

Ebenfalls ganz aus Glas ausgeführt ist die Staatshalle am erhöht gelegenen Quai d'Orsay. Die 7,5 Meter hohen Außenwände sind aus Verlieth-Glashohlziegeln ausgeführt, deren wellenförmige Profilierung auf der Außenfläche bei direktem Sonneneinfall die Spektralfarben als reizvolles Lichtspiel sichtbar machen. Die Decke bilden mit kreisförmigen Öffnungen versehene Thermolux-Doppel-Glasplatten (98 x 98 cm), die speziellen akustischen Anforderungen entsprechen: Sie reduzieren den Schall auf ein Minimum und wurden extra entwickelt, um die Einrichtung einer Radio-Empfangs- und Sendestation sowie eines Kinosaals zu ermöglichen – zwei Projekte, die nicht realisiert wurden. Der Übergangsbereich zwischen Staatshalle und Hauptbau ist mit Eternit-Tafeln verkleidet [**Abb. 8.30**].

Auch bei der über die Seine auskragenden Terrasse sind Stahl, Glas und Beton als Ausdrucksträger in Szene gesetzt [**Abb. 8.31**]. Der Boden besteht aus zwischen die Stahlträger eingesetzten und durch Betonbänder verankerten Glaseisenplatten, das Geländer entwickelt sich aus der Rahmenkonstruktion der Terrasse und ist in den rundeckigen Öffnungen mit in den Ecken gerundeten, splitterfreien Thorax-Restex-Glasplatten versehen.

Als für tschechische Verhältnisse, man denke an die Passagenarchitektur in Prag oder Brno, schon fast alltäglich zu bezeichnen ist die Kuppel über der Staatshalle. Mit ihrem Durchmesser von von 12,5 Metern musste sie aber immer noch imposant gewirkt haben. Die 1,5 Meter überhöhte Schale war lediglich 6 cm dick und mit rund 3000 linsenförmigen Glasbausteinen durchsetzt, die in kreisförmigen, einbetonierten Rähmchen aus Eternit ruhten. Die Unterseite des Betons war schwarz

gestrichen, damit die metallene Oberfläche des unter der Kuppel aufgehängten Flugzeugs wirkungsvoll abstach [**Abb. 8.32, 33**].

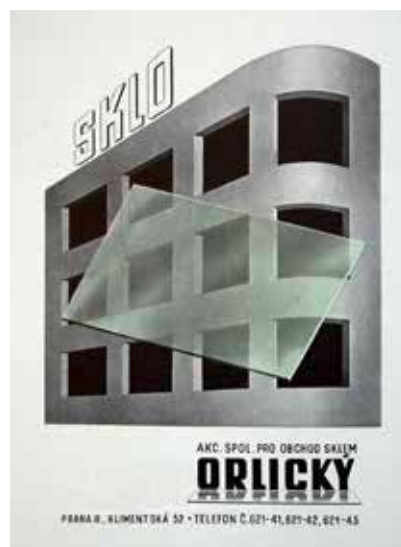
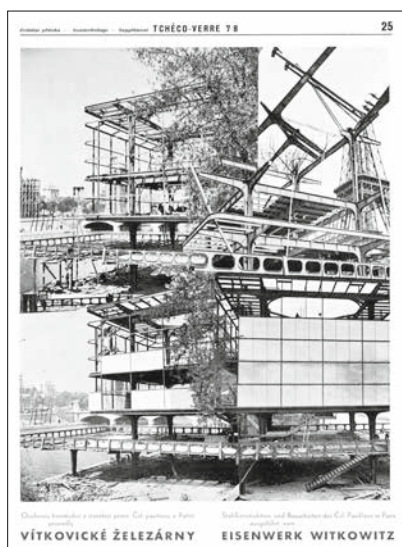
Die Materialien für den Pavillon wurden größtenteils von tschechischen Betrieben geliefert (Stahlwerke Vítkovice, Mühlig-Union, Glasfabriken Fischmann Söhne, Montan- und Industrierwerke, Prag u.a.). Auch die anspruchsvollen Montagearbeiten vor Ort besorgten vorwiegend tschechische Facharbeiter [**Abb. 8.34–36**].

«Für etwas böses Blut bei der Beurteilung des Werks», so Polívka rückblickend, hatte allerdings der Umstand geführt, dass der Pavillon erst am 18. Juni eingeweiht werden konnte, obwohl die Ausstellung bereits am 25. Mai offiziell eröffnet worden war. Dafür verantwortlich waren mehrere Faktoren: in erster Linie die schwierigen Fundamentierungsarbeiten, die durch ein großes Seine-Hochwasser im Februar noch zusätzlich verzögert wurden. Da die Zeit drängte, arbeiteten die Monteure aus Vítkovice teilweise im Wasser und mussten zudem noch eine Hilfskonstruktion errichten, da erst drei der vier Betonplatten des Fundaments fertig betoniert waren. Letztlich kamen viele Exponate zu spät in Paris an, obwohl sie das mit der Koordination betraute Handelsministerium rechtzeitig abgeschickt hatte. Dank der speditiven Arbeit aller Beteiligten war der Eröffnungstermin am 18. Juni aber letztlich eine beachtliche Leistung; viele Ausstellungsbauten, mit deren Erstellung vor dem Tschechoslowakischen Pavillon begonnen worden war, konnten erst im Juli für das Publikum geöffnet werden.

Die Kombination von Stahl, Glas und Beton in verschiedenen Ausführungsqualitäten und Konstruktionsverfahren – so Jaromír Krejcar selbst – «entstand aus der Forderung, schon durch den Bau als solches nicht nur den hohen Entwicklungsstand der tschechoslowakischen Glas- und Stahlindustrie zu demonstrieren, sondern auch ihre besten technischen Möglichkeiten.»²³ Dieses Unterfangen gelang den ausführenden Architekten und Ingenieuren vorzüglich; Jaroslav Polívka konnte in seiner Beschreibung des Pavillons wohl nicht zu unrecht von einer «Apotheose von Stahl und Glas» sprechen.²⁴

Innenleben

Angesichts der zu erwartenden Besuchermassen entschloss sich das Team Krejcar bei der finalen Gestaltung des Innenraums für eine organische Führung des Besucherstroms, und zwar derart, dass «der Besucher keinen Ausstellungsraum verpasse, aber auch keinen zweimal passieren müsse.» Bei diesem Punkt scheint der direkte Einfluss von Krejcar und seinen Mitarbeitern geendet zu haben. Unklare Kompetenzverteilungen, persönliche Differenzen und wohl auch der steigende Zeitdruck führ-



8.34–36 – Werbeanzeigen von tschechoslowakischen Betrieben, die Material für den Pavillon in Paris lieferten.

| Aus: *Tchéco-verre*, Jg. 4, 1937 (2 Abb.) / Archiv des Autors



8.37 – Umschlag des offiziellen Führers durch den Tschechoslowakischen Pavillon. Gestaltung: Ladislav Sutnar.

| Privatsammlung



8.38 – Aquarell des Tschechoslowakischen Pavillons im *Guide officielle* zur Weltausstellung in Paris, 1937.

| Aus: *Exposition Internationale – Paris 1937 – Arts et Techniques dans la Vie Moderne. Guide officielle*, 1937

ten zu einer wenig überzeugenden Ausgestaltung des Innenraums, die nicht mit den architektonischen und konstruktiven Qualitäten des Pavillons mithalten konnte.

Für die Gestaltung und Anordnung der einzelnen Ausstellungssektionen wurde das ursprüngliche Projektteam um mehrere Architekten, Designer und Künstler ergänzt, unter ihnen František L. Gahura, Antonín Heythum, Bohumil Kafka, Otakar Novotný, Zdeněk Pešánek und Alois Wachsmann. Krejcar selbst beteiligte sich bei der Ausgestaltung der Staatshalle und der Landwirtschaftsausstellung, Bohuslav Soumar zeichnete für das Arrangement in der Industriehalle verantwortlich und Ladislav Sutnar gestaltete die Ausstellung über das Gewerbliche Schulwesen sowie den offiziellen Katalog zum Tschechoslowakischen Pavillon [**Abb. 8.37, 38**].

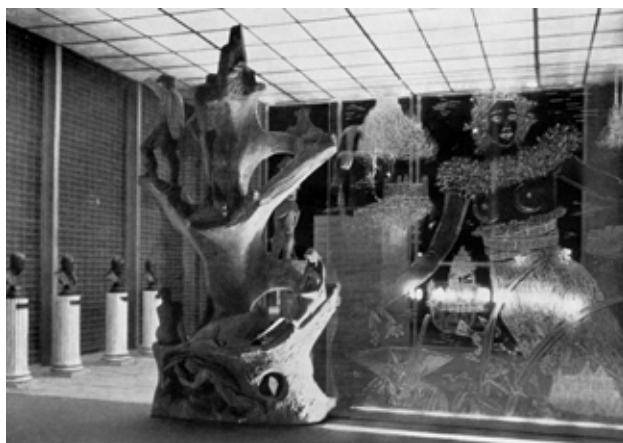
Was den Besucher im Innern der eleganten Konstruktion erwartete, das wurde bereits durch die prominente Positionierung einer Transformatoranlage und eines mächtigen Turbinenrads der Škoda-Werke vor dem Haupteingang des Pavillons angetönt: In erster Linie war es eine dynamische Produktschau der führenden tschechoslowakischen Industrie- und Gewerbebereiche, angereichert durch eine kleine Auswahl an Kunstwerken, Informationen zu touristisch interessanten Reisezielen sowie minimale Angaben zur politischen und kulturellen Tradition des Lands.

In der Staatshalle fand sich der Besucher vorerst vor einer zentralen, auf einem Sockel ruhenden Skulptur eines Löwen mit dem Emblem der Tschechoslowakei, rechterhand flankiert durch Büsten von Jan Amos Komenský, Tomáš G. Masaryk, František Palacký und Jan E. Purkyně – zentralen Persönlichkeiten aus Philosophie, Politik, Wissenschaft und Historiografie, deren Schaffen wesentlich das Selbstverständnis der Tschechen und Slowaken geprägt hatte [**Abb. 8.39, 40**]. Nach der von Otakar Novotný gestalteten Ausstellung der Prager Kunstgewerbeschule mit der monumentalen Skulptur *Leben in der Republik* und der geätzten Glastafel mit Motiven zum Thema *Meine Heimat* wurde der Besucher ins Innere des Hauptbaus geschleust, wo die Präsentation des Gewerblichen Schulwesens und anschließend die Erzeugnisse der Glas-, Porzellan- und Textilindustrie auf ihn warteten. Im Raum hängende Musikinstrumente begleiteten ihn auf der Treppe in die Industriehalle, dem unübersehbaren Schwerpunkt der gesamten Präsentation. In der Halle waren herausragende Produkte der führenden tschechoslowakischen Industriebetriebe objekthaft inszeniert und konnten vom Besucher bewundert werden. Der Parcours wurde über den zweiten Teil des Erdgeschosses auf die Terrasse fortgesetzt, wo Lichtplastiken von Zdeněk Pešánek (unter anderem als Präsentation der tschechoslowakischen Heilkurorte),²⁵ ein großes Panorama der Stadt Prag von Antonín Slavíček und weitere

kleinere Ausstellungssektionen den Besucher entweder auf die Uferpromenade zum Pilsner Restaurant oder in Richtung des Pavillons der Vereinigten Staaten entließen [**Abb. 8.41–44**].

Weniger begeistert als die Beurteilung der konstruktiven und materiellen Seiten des Pavillons fiel die Wertung der Innenraumgestaltung aus. Mit barscher Kritik reagierte die heimische Fachpresse auf die Ausstellungsinstitution.²⁶ Einig schien man sich immerhin, dass die Auswahl der ausgestellten Produkte und Gegenstände zwar durchaus «geschmackvoll» war, allerdings die viel zu große Anzahl und die Art und Weise ihrer Präsentation in höchstem Maß zu wünschen übrig ließ und letztlich logischerweise in ein «Ausstellungschaos» münden musste. Gerade gegenüber der «vollendeten Innenraumgestaltung» im benachbarten Pavillon Schwedens offenbarte sich dies besonders drastisch: die generelle «Überfüllung» des Pavillons mit einer Anhäufung an Gegenständen, sodass tatsächlich qualitätvolle Produkte untergingen, die viel zu engen Gänge im Erdgeschoss und die Gedrängtheit der Präsentation. «Wie an einer Mustermesse» präsentiert seien Erzeugnisse aus der Glas-, Textil- und Keramikindustrie, Musikinstrumente, Teppiche und Farbmuster, in der Industriehalle mische sich «Großes mit Kleinem, Schweres mit Leichtem, Wertvolles mit Alltäglichem, verschiedene Maschinen, ein Flugzeug, Kaolin, Optische Geräte, Nähmaschinen, Schuhe usw.» Und die Kunst? – Diese sei im Pavillon sozusagen gar nicht vorhanden; und wenn doch, dann nicht zwingend. Antonín Slavíčeks Stadtansicht von Prag sei «ebenso künstlerisch wie auch repräsentativ zweifelhaft» und das «surrealistisch-unverständliche» Ensemble von Lichtplastiken Zdeněk Pešáneks ganz einfach eine «peinliche Angelegenheit». Zudem seien an prominentester Stelle in der Staatshalle Studentenarbeiten aus der Kunstgewerbeschule ausgestellt; qualitätvolle Arbeiten von Malern, Bildhauern und Grafikern aus der Tschechoslowakei fehlten gänzlich, was beim Besucher den Eindruck hinterließe, dass es solche «in der Tschechoslowakei gar nicht gäbe». Auch die in den thematischen Pavillons gezeigten Kunstwerke und grafischen Arbeiten ließen ein völlig unterdotiertes Bild des hohen kulturellen Niveaus in der Tschechoslowakei entstehen. Der allgemeine Grundtenor ging letztlich dahin, dass von Beginn weg eine «klare organisatorische Leitung» gefehlt hätte, welche die gesamt-kulturellen Werte der Tschechoslowakei in adäquater Weise dem Pariser Publikum präsentiert hätte.

Dieser Kritik schloss sich auch Jaromír Krejcar selbst an. Resümierend hielt er lapidar fest: «Die innere Disposition des Pavillons steht in krassem Gegensatz zu räumlicher Konzeption und Konstruktion.»²⁷ Auch ihn störte in erster Linie die generelle Überfüllung der Aus-



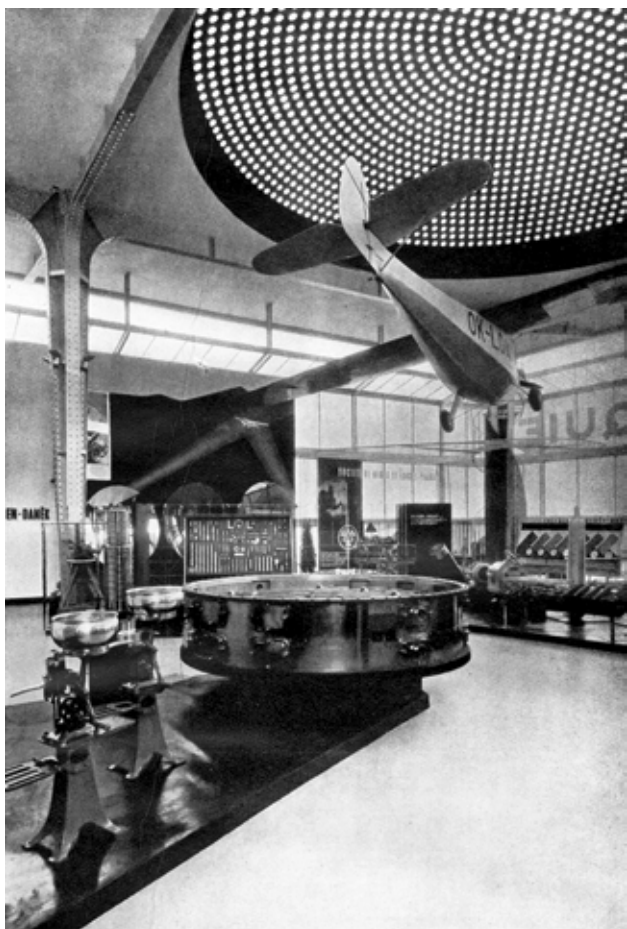
8.39, 40 – Staatshalle im Tschechoslowakischen Pavillon. Löwe mit dem Emblem der Tschechoslowakei, rechts Büsten von Jan Amos Komenský, Tomáš G. Masaryk, František Palacký und Jan E. Purkyně; Skulptur *Leben in der Republik* und geätzte Glastafel mit Motiven zum Thema *Meine Heimat*.
| Aus: *Stavitel*, Jg. 16, 1937–1938



8.41–44 – Ausstellung im Tschechoslowakischen Pavillon. Vorwiegend wurden Erzeugnisse der heimischen Glas-, Porzellan- und Textilindustrie gezeigt.

| Aus: Soumar, *La Tchécoslovaquie à l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, 1937 (3 Abb.) / Aus: *Stavitel*, Jg. 16, 1937–1938



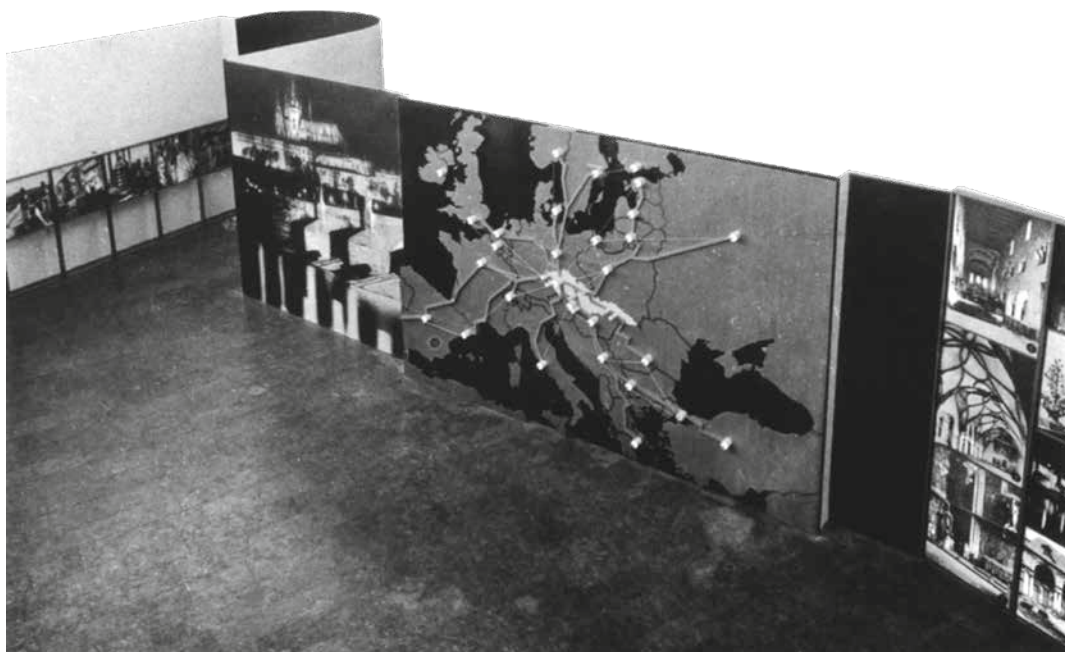


8.45, 46 – Industriehalle im Tschechoslowakischen Pavillon – eine Leistungsschau der führenden tschechoslowakischen Industriebetriebe.
| Aus: *Stavitel*, Jg. 16, 1937–1938

stellungsflächen, insbesondere der «mustermesseartigen» Industrieabteilung, die über eine «Ansammlung mehr oder minder geschmackvoll arrangierter Gegenstände»²⁸ nicht hinauskomme und zudem in keiner Weise auf die Verankerung der Produktionsverhältnisse im wirtschaftlichen und sozialen Kontext eingehe [**Abb. 8.45, 46**]. Auch die im Erdgeschoss situierten Abteilungen bewertete Krejcar als wenig gelungen. Er kritisierte die Zerteilung in möglichst kleine und voneinander abgeschlossene Kojen für die einzelnen Themengebiete und die aus Sicherheitsgründen – «damit niemand etwas entwende» – sorgsame Hinter-Glas-Installation der Exponate aus der Glas-, Keramik- und Textilindustrie. Krejcars wiederholte geäußerte Kritik der Missstände führte natürlich zu Unmut in den eigenen Reihen. Obwohl keine Namen fielen, fühlten sich Mitarbeiter am Projekt direkt angesprochen und sahen sich zu einer Stellungnahme veranlasst. So etwa Bohuslav Soumar, der Krejcar selbst für die misslungene Innenraumgestaltung verantwortlich machte und ihm zudem das alleinige Autorenrecht auf den Entwurf des Pavillons absprach.²⁹ Im Zuge der Polemik auf den Seiten der Zeitschrift *Přítomnost* meldete sich auch Zdeněk Kejř als weiteres Mitglied des Projektteams zu Wort.³⁰ Zwar lassen sich heute die genauen Tatbestände dieser Auseinandersetzungen nicht mehr rekonstruieren, immerhin aber existieren noch weitere Dokumente,³¹ die auf Unregelmäßigkeiten und persönliche Auseinandersetzungen hinweisen und letztlich die von der Presse geäußerte Kritik bestätigen, dass das Fehlen einer «klaren organisatorischen Leitung» zu den Pariser Missständen geführt hätte.

Garant für eine zeitgemäße, kohärente und szenografisch durchdachte Gestaltung der Ausstellung wäre etwa Ladislav Sutnar (1897–1976) gewesen.³² Sutnar, gewandter Grafikdesigner und Gestalter, war führendes Mitglied des Tschechoslowakischen Werkbunds und hatte in den 1930er Jahren bereits mehrere gelungene Ausstellungsszenarien realisiert [**Abb. 8.47–49**]. Seine Installationen setzten auf die effektvolle Inszenierung weniger qualitativer und repräsentativer Gegenstände, ähnlich wie dies etwa Max Bill 1936 in der Schweizer Abteilung an der Triennale di Milano demonstrativ vorführte. Warum Sutnar für die Pariser Ausstellung nicht mit einer leitenden Funktion betraut und lediglich als beratender Mitarbeiter und Gestalter der Fachhochschulen-Abteilung sowie des offiziellen Katalogs beigezogen wurde, bleibt bis heute ungeklärt.

Tatsächlich hatte das Fehlen eines einheitlichen Ausstellungskonzepts im Tschechoslowakischen Pavillon zu einer Zerteilung in einzelne autonome Untergruppen geführt, die sowohl in Gestaltung als auch im Inhalt wenig aufeinander Bezug nahmen – eindeutig im Vordergrund stand die Industriehalle mit tschechoslowakischen



8.47–49 – Zeitgemäße Ausstellungsgestaltungen bei der Präsentation von Kunstgewerbe, Design und Architektur aus der Tschechoslowakei in Europa.



8.47, 48 – Ausstellung in der Liljevalchs Konsthall, Stockholm, 1931. Gestaltung: Ladislav Sutnar und Bohuslav Fuchs. Oben: Übersicht zu Geografie und Kultur. Unten: Zentraler Ausstellungsbereich, im Vordergrund Glasobjekte von Ludvika Smrčková und Stahlrohrfauteuils von Jindřich Halabala.

| Aus: Lahoda et al., *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938*, 1998

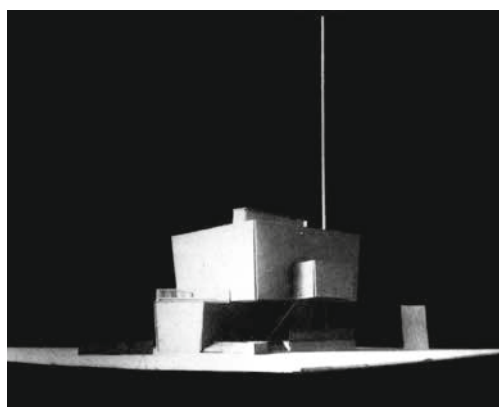


8.49 – Ausstellung im Musée Rath, Genf, 1930. Gestaltung: Ladislav Sutnar.

| Aus: *Stavba*, Jg. 9, 1930–31

8.60 – Atelier El' Lisickij an der VChUTEIN, Entwurf für einen Dorfklub, um 1930. Modell.

| Aus: Lissitzky, El, *Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion*, Wien: Anton Schroll, 1930



Qualitätsprodukten aus der Schwer- und Feinmechanik-industrie, wobei die unübersehbare Nennung der Firmennamen – ČKD (Českomoravská-Kolben-Daněk), Škoda-Werke, Stahlwerke Vítkovice – und die sorgsame Abtrennung der einzelnen Betriebe die Kritik, es herrsche eine Atmosphäre wie bei verkaufsfördernden Mustermesseveranstaltungen – wie etwa im Prager Messepalast –, bestätigte.

Schließlich widerspiegelt Krejcars Kritik an der Präsentation des eigenen Landes seine Vorstellungen von Form, Zweck und genereller Ausrichtung einer nationalen Selbstdarstellung. Zwar setzte er schon mit der Architektur seines Pavillons ein klares Zeichen für das Selbstverständnis, mit dem sich die Tschechoslowakei auf internationalem Parkett präsentieren wollte – die reine Beschränkung auf das Image einer hochentwickelten Industrienation ohne Verweis auf soziologische, politische und kulturelle Zusammenhänge und ohne eine überzeugende Ausstellungsgestaltung war ihm dann jedoch entschieden zu vereinfachend [**Abb. 8.50–59**].

Referenzen und Inspirationen

Bei Krejcars Entwurf für die Disposition des Pavillons spielten sicher die Vorgaben des Terrains eine wesentliche Rolle. Dass daraus jedoch nicht zwingend ein verglaster, scheinbar schwebender Kubus mit kühn über die Seine auskragender Terrasse und hoch aufragendem Fahnenmast resultieren musste, zeigen benachbarte, ebenfalls direkt am Flussufer errichtete Pavillons. Nicht zuletzt auch die «modernen» wie etwa der Schweizer Pavillon von Bräuning, Leu, Dürig (ein gutes Beispiel für jene moderat-moderne Gestaltung, die später mit dem Prädikat Landi-Stil ausgezeichnet werden sollte) oder der strenge Pavillon Schwedens von Sven Ivar Lind. Nach direkten Paten für den Tschechoslowakischen Pavillon zu suchen, scheint auch in diesem Fall wenig vielversprechend. Immerhin: Rostislav Švácha weist auf den Entwurf für einen Dorfklub hin, der um 1930 im VChUTEIN-Atelier Eř Lisickijs entstanden war und in Gesamtdisposition und Kubatur verblüffende Ähnlichkeiten mit Krejcars Pavillon aufweist.³³ Ob Krejcar bei seinem UdSSR-Aufenthalt das Modell für das Projekt gesehen oder in Publikationen von Lisickij geblättert hatte, sei freilich dahingestellt.³⁴ [**Abb. 8.60**]

Von Bedeutung für die Gestaltung und Formgebung des Baus dürften andere Faktoren gewesen sein. Da wäre zunächst die hoch entwickelte tschechoslowakische Industrie, insbesondere die Stahl- und Glasbranche. Ihre Produkte wurden unter der Regie von Jaromír Krejcar und Jaroslav Polívka zu einem kohärenten Gefüge zusammengesetzt und prägten das Erscheinungsbild des Tschechoslowakischen Pavillons. Unter Berücksichtigung

der von offizieller Seite her intendierten Wirkung des Baus dürfte der Einfluss von Konstruktion und Material, beziehungsweise der Applikation neuester Verarbeitungstechniken und Materialqualitäten, zentral gewesen sein. Ebenso die vordergründig rein ingenieurtechnische Arbeit Jaroslav Polívkas, die das finale Aussehen des Baus wahrscheinlich weit mehr beeinflusst hat, als lange Zeit angenommen; davon legen Polívkas detaillierte Berichte über die konstruktiven Seiten des Pavillons Zeugnis ab. Auf jeden Fall scheint die Zusammenarbeit von Architekt und Ingenieur äußerst fruchtbar gewesen zu sein; im daraus resultierenden Werk durchaus vergleichbar mit jener von Eugène Beaudouin, Marcel Lods, Vladimir Bodiansky und Jean Prouvé bei der meisterhaften *Maison du peuple* in Clichy-sur-Seine (1935–1939).

Im Weiteren waren es die Entwicklungen in der heimischen Architekturszene, vor deren Hintergrund der Pariser Pavillon gesehen werden muss. Nach Jahren der Krise hatten zwei wichtige Ausstellungen den Aufbruch in wirtschaftliche Erholung und Konjunktur in den letzten Jahren vor dem Zweiten Weltkrieg eingeläutet: die *Výstava stavebnictví a bydlení* [Ausstellung über Bauen und Wohnen] in Brno (1933) und die *Výstava architektury, bydlení a urbanismu VABU* [Ausstellung über Architektur, Wohnen und Städtebau] in Prag (1935), zu der auch zahlreiche internationale Gäste anreisten, unter ihnen Auguste Perret. Mit neuem Elan ging man an ambitionierte Bauvorhaben: Zahlreiche Bauten der städtischen Infrastruktur konnten realisiert werden, neue Geschäftshäuser, Spitäler und Verkehrsbauten entstanden, elegante Apartmenthäuser für gehobene Ansprüche und typologisch verfeinerte Einzelwohnhäuser reagierten auf die Ansprüche einer aufgeklärten und kultivierten Klientel. Auch die um 1930 als Krisenmittel geplanten Wohnbauanlagen für sozial schwächer gestellte Schichten kamen nun zur Umsetzung. Vielen der in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre entstandenen Bauten gemeinsam war ein befreiter Umgang mit dem bisherigen Gestaltungskanon des Neuen Bauens und die Tendenz zu einer differenzierten, eleganten Formgebung [**Abb. 8.61–64**].

Die Möglichkeit zu bauen ließ nunmehr für viele Architekten die Verfechtung gesellschaftspolitischer Ziele im Sinn eines linken Baufunktionalismus, wie ihn Karel Teige zu Beginn der 1930er Jahre maßgeblich geformt hatte, in den Hintergrund treten. In diesem Zusammenhang erstaunt es dann wenig, dass der für Ende November, Anfang Dezember 1935 angekündigte Kongress des SSA wahrscheinlich gar nicht stattfand. Die Versammlung, an der auch Jaromír Krejcar als einer der Vortragenden angekündigt war, sollte die Ergebnisse der bisherigen Tätigkeit des SSA seit seiner Gründung 1932/33 behandeln und «in einer Reihe von Referaten die Stellungnahme zu grundlegenden Fragen der zeitgenössischen Archi-





8.50–59 – Diese und die folgende Doppelseite: 1937 erschien eine Sondernummer der *Cahiers d'Art* über die Pariser Weltausstellung. Ein Großteil der eindrucksvollen Fotos von Hugo Herdeg zeigen den Tschechoslowakischen Pavillon.

| Fotos: Hugo Herdeg, Fotostiftung Schweiz, Winterthur





8.61 – Jaroslav Fragner, Büro-, Geschäfts- und Wohnhaus der Versicherung Merkur, Prag 1-Staré Město, Revoluční 767/25, 1934–1936.

| Foto: De Sandalo, NTM



tektur präzisieren.»³⁵ Symptomatisch ist zudem, dass es zur gleichen Zeit zu einer Wiederaufnahme der Zusammenarbeit mit der CIAM kam. Unter Leitung des umtriebigen Brünner Grafikers und Architekten František Kalivoda (1913–1973) wurde eine neue Landesgruppe mit Architekten vorwiegend aus der Brünner Szene gegründet. Dies führte allerdings zu fortwährenden Auseinandersetzungen zwischen Prag und Brno; und letztlich auch mit dem CIAM-Sekretariat, das nicht zwei Landesgruppen anerkennen wollte.

Einen wesentlichen Einfluss auf die Entpolitisierung des Bauens in der Tschechoslowakei hatten natürlich die aktuellen Entwicklungen in der stalinistischen UdSSR. Karel Teige selbst als omnipräsenter Seismograf der Ereignisse hatte schon 1932 auf den Ausgang des Wettbewerbs für den Moskauer Sowjetpalast mit Befremden reagiert, interpretierte die Entscheidung für akademische Projekte aber noch als einmaligen Ausrutscher, da er sich nicht vorstellen konnte, dass dieses «Symbol der Regierung und Heimat des internationalen Proletariats ein architektonisches Werk im Geist eines mittelalterlichen Feudalismus oder amerikanischen Imperialismus» sein sollte.³⁶ Gleichzeitig aber glaubte er, hinter solchen Tendenzen das Zeichen für «irgendein schlimmeres und momentan noch verstecktes Grauen» zu verspüren.³⁷ Und Teige sollte freilich recht haben: Was in der Sowjetunion folgte, war die allumfassende Stalinisierung des gesamten Kulturbetriebs. Moderne Architektur galt fortan als formalistisch und internationalistisch und musste dem Sozialistischen Realismus weichen; statt wegweisen der Kommunehäuser wurden nunmehr historisierende Paläste für die Arbeiterschaft errichtet. In der Folge stand Teige den Entwicklungen in der Sowjetunion zunehmend kritischer gegenüber, wandte sich ab 1934 immer mehr von der Architektur ab und wählte als neues Feld zur Darlegung seiner Theorien den Surrealismus.³⁸ In Teiges bis 1947 letzter umfassender Veröffentlichung zur Architektur, einer Monografie zum Bauen in der Sowjetunion, äußerte sich noch einmal die Hoffnung auf eine Wende, die kurz darauf von einer radikalen Kritik abgelöst wurde, in der Teige Stalinismus und Faschismus als prinzipiell gleichwertige Phänomene entlarvt.³⁹

Parallel zu den Diskussionen um die UdSSR hatten sich auch in der linken tschechischen Architekturszene die Zweifel an einem vielleicht zu eng gefasstem wissenschaftlich-soziologischem Baufunctionalismus gemehrt. Und immer zahlreicher wurden die Voten aus bisher schon kritisch eingestellten Kreisen. Josef Havlíček und Karel Honzík hielten etwa 1935 in Vít Obrtels Zeitschrift *Kvart* fest, dass «die Ausklammerung der gefühlsmäßigen Seite in der Architektur [...] zur Reduktion des lebendigen, biologischen Organismus eines Gebäudes auf eine kasernengleiche, utilitaristische Lagerhalle für Menschen



8.62 – Oldřich Stary, Geschäftshaus des Tschechoslowakischen Werkbunds, Prag 1-Nové Město, Národní 38/36, 1934–1938. Passage mit Schiebedach.

| Aus: *Stavba*, Jg. 14, 1937–1938



8.63, 64 – Zwei Ansichten von Jaromír Krejcars Pariser Pavillon.

| Fotos: Hugo Herdeg, Fotostiftung Schweiz, Winterthur

führe; im Städtebau ist es der Weg zu Städten von tödlicher Langeweile». Teige selbst musste retrospektiv feststellen, dass sich der linke Baufunctionalismus wohl zu stark auf bloße utilitaristische und technizistische Aspekte konzentriert und dabei den Menschen mit all seinen individuellen, subjektiven und unterbewussten Neigungen zu wenig beachtet hatte. Inwiefern bei diesen Überlegungen der Surrealismus eine Rolle gespielt hat, soll hier nicht weiter erörtert werden.⁴⁰ Auf jeden Fall aber betrachtete Teige den Surrealismus und später die Psychoanalyse als Hilfsmittel für den Menschen, um «alle Widersprüche zu überwinden»: zwischen Verstand und Gefühl, Technik und Natur, Wissenschaft und Kunst.⁴¹ Bereits in *Sovětská architektura* hielt er fest, «dass keine Form und kein Objekt [...] nur durch utilitäre oder technologische Faktoren geformt ist, sondern dass jeder Gegenstand des täglichen Gebrauchs seine emotionale und affektive Rolle im psychischen Leben des Menschen spielt und seine Form auch durch eine unterbewusste psychische Energie wahrgenommen wird.»⁴²

Mit der (Re)integration individuell-subjektiver und psychologisch determinierter Momente in die Architektur verabschiedete sich Teige in Anlehnung an die Theorien der Prager Strukturalisten von einem eindimensionalen, objektbezogenen Funktionsbegriff. Zeitgleich formulierte Jan Mukařovský (1891–1975), Verfechter einer allgemeinen Theorie der Kunst und Ästhetik auf strukturaler Grundlage und führendes Mitglied des Prager Linguistischen Kreises, in Hinblick auf das strikt utilitaristische, technizistische Weltbild gewisser Exponenten der architektonischen Avantgarde: «Der Vergleich des architektonischen Gebildes mit einer Maschine (Corbusier) stellt zwar eine pointierte Formulierung einer zeitbedingten Tendenz nach größtmöglicher funktionaler Eindeutigkeit der Architektur dar, kann aber keineswegs als deren zeitlose Charakterisierung anerkannt werden.»⁴³ Mukařovský begriff das Ästhetische als dynamischen Prozess, als Produkt der Beziehung des Menschen zur Welt. Dies hatte grundlegende Konsequenzen für die Auffassung des Funktionsbegriffs: Funktion umschrieb Mukařovský als «Art und Weise des Sich-geltend-Machens des Subjekts im Hinblick auf die Außenwelt»⁴⁴ Gegen einen objektbezogenen, eindimensionalen Monofunktionalismus trat eine grundlegende subjektbezogene Polyfunktionalität, die von der individuellen Einstellung des Menschen und seiner Haltung in Bezug auf die Wirklichkeit ausging.

Sucht man in der tschechischen Architektur der späten 1930er Jahre nach Bauten, in denen sich solch eine Erweiterung des funktionalen Denkens widerspiegelt, wird man zahlreich fündig. In erster Linie muss in diesem Zusammenhang allerdings der Name des Architekten und Möbeldesigners Ladislav Žák (1900–1973) fallen.⁴⁵



8.65 – Ladislav Žák, Haus Martin Frič, Prag 4-Hodkovičky, Na lysinách 208/15, 1934–1935.
| NTM

Žák konnte zwischen 1932 und 1937 sechs Wohnhäuser in Prag bauen, wobei insbesondere die Häuser für den Flugzeugingenieur Miroslav Hain (1932–1933), den Filmregisseur Martin Frič (1934–1935) und die Schauspielerin Lida Baarová (1937) mit ihrer dynamischen Formgebung, der überzeugenden Einbettung in die Umgebung und einer programmatischen Grundrissdisposition zu den besten Beispielen des tschechischen Neuen Bauens gehören.⁴⁶ [► Abb. 8.65] Vladimír Šlapeta konstatierte an Žáks Villenbauten zu Recht eine Tendenz «from the principles of instrumental rationalism towards a more complex conception of architecture, which included biological and psychological needs» und brachte sie in direkten Zusammenhang mit der strukturalistischen Ästhetik Jan Mukařovskýs.⁴⁷ Kenneth Frampton positionierte den tschechischen Architekten in der Nähe eines Richard Neutra oder Alvar Aalto und sprach ausgehend von der Villa Hain von «symbolism which rose to the level of being an *architecture parlante*.»⁴⁸

Aber auch Jaromír Krejcar dürfte ähnliche Vorstellungen fokussiert haben, sprach er doch wiederholt von

8.66 – Douglas DC-3.
Das ab 1936 gefertigte Flugzeug revolutionierte den zivilen Flugverkehr. Von diesem Flugzeug wurden mehrere Tausend Stück gefertigt. Hier die HB-IRI der Swissair in Dübendorf.
| ETH-Bibliothek Zürich, Bildarchiv/
Stiftung Luftbild Schweiz, Foto:
Swissair, LBS_SR01-00665,
CC BY-SA 4.0



8.67 – Eine von Henry Dreyfuss verkleidete Hudson 4-6-4 der Klasse J-3a vor dem «20th Century Ltd.» des New York Central System, 1938.
| Privatsammlung



8.68 – William Lescaze, George Howe, Bürohochhaus der Philadelphia Saving Fund Society (PSFS), Philadelphia, PA, 1928–1932.
| Privatsammlung



8.69 – Frank Lloyd Wright, Verwaltungsgebäude der Johnson and Son Co., Racine, WI, 1936–1939.
| Aus: Gössel, Peter; Leuthäuser, Gabriele, *Architektur des 20. Jahrhunderts*, Köln etc.: Taschen, 2001



8.70 – Umschlag von Werner M. Mosers Publikation *Frank Lloyd Wright. Sechzig Jahre lebendige Architektur* von 1952 mit Frank Lloyd Wrights Forschungsturm der Johnson and Son Co., Racine, WI, 1943–1950.
| Privatsammlung



8.71, 72 – Tschechoslowakische Stromlinie: Tatra 77; Werbeplakat für den Tatra 87, Ende der 1930er Jahre. Beide Wagen wurden in der ersten Hälfte der 1930er Jahre vom österreichisch-tschechischen Automobilkonstrukteur Hans Ledwinka entwickelt und 1933–1938 beziehungsweise 1936–1950 produziert. Sie hatten einen luftgekühlten 8-Zylinder-Motor im Heck und erzielten eine Höchstgeschwindigkeit von 150 km/h.
| Privatsammlung

der «emotionalen Wirkung» seines Pariser Pavillons oder definierte «Zweckmäßigkeit als vieldeutigen Begriff».⁴⁹ Schon in seinem Geschäftshaus Olympic hatte er versucht, durch die Integration von Versatzstücken aus der poetistischen Ikonografie über die Grenzen einer Architektur hinauszugehen, die sich auf reine Zweckerfüllung beschränkt. Und nun schienen die zweifelsohne von Krejcar wahrgenommenen Theorien eines Jan Mukařovský seine Intentionen zu bestätigen – ebenso wie ein Blick über die Grenzen der heimischen Architekturszene. Denn mit dem «internationalen Geschmack», der «weichere Formen» bevorzugte, könnte er durchaus den in neuem Licht erstrahlenden Le Corbusier, die Bauten eines Hans Scharoun und Erich Mendelsohn oder die Architektur Alvar Aaltos im Auge gehabt haben. Oder fokussierte er gar die aktuellen gestalterischen Trends in Design und Architektur jenseits des Atlantiks? Hier war 1933 von Franklin D. Roosevelt die Politik des «New Deal» eingeleitet worden, mit der die andauernde Depression wirksam bekämpft werden sollte. Neben staatlich finanzierten Bau- und Erschließungsprojekten war es vor allem die Konsumgüterindustrie, von der – unterstützt durch die forcierte Elektrifizierung –, der Wiederaufschwung ausging. Industriedesigner wie Raymond Loewy, Norman Bel Geddes oder Henry Dreyfuss gaben den Alltagsgegenständen ein neues Gesicht, schufen gleichzeitig funktionale und sinnlich-gefällige Produkte, die bei den Kunden gut ankamen. Dabei wurde die aerodynamisch optimierte Formgebung von Flugzeugen, Automobilen und Lokomotiven – wie etwa der Douglas DC-3 von 1935/36, des Chrysler Airflow von 1934 oder des Burlington Zephyr von 1933 – zum allgegenwärtigen Leitbild. *Streamlining* hieß das Zauberwort [**Abb. 8.66, 67**]. Feuerzeuge, Cocktailshaker, Staubsauger und Bleistiftspitzer in Stromlinienform schienen den neuen Optimismus und den Glauben an den technischen Fortschritt am besten zu verkörpern; gerundete Ecken und Chromzierleisten wurden zu Insignien für Dynamik und Geschwindigkeit.

Das neue Interesse an Gestaltungsfragen tangierte auch zunehmend die Architektur. Anders als 1932 Hitchcock und Johnson, die sich auf ein kantig geschliffenes Ausdrucksvokabular kaprizierten, gingen zahlreiche amerikanische Architekten daran, die stilistischen Vorgaben der europäischen Moderne modischer zu interpretieren und lustvoll-unverbindlich mit den architektonischen Elementen zu jonglieren. Auch hier schien man in den eingängigen Eckrundungen eine Architekturlinie zu erkennen, die ohne überflüssiges Dekor schwungvoll die Botschaft einer modernen Zeit zu vermitteln wusste. Dass dies nicht automatisch in eine neuerliche *Art Déco*-Opulenz münden musste, zeigen etwa die Bauten von William Lescaze und George Howe, Frank Lloyd Wrights Verwaltungsgebäude für die Johnson and Son Co. in

Racine, WI (1936–1939) oder die Dymaxion-Experimente von Richard Buckminster Fuller. Findet hier die Johnson and Son Co. Erwähnung, so muss fast zwingend auf den ebenfalls von Wright in den 1940er Jahren projektierten Forschungsturm des Unternehmens hingewiesen werden [**Abb. 8.68–70**]. Analogien zum Pariser Pavillon von Krejcar sind nicht von der Hand zu weisen. Und möglicherweise war es ja der Ingenieur des Pavillons, Jaroslav Polívka, der das Interesse Wrights für solch eine Lösung gefördert hatte. Polívka war 1939 in die USA emigriert und begann nach dem Krieg für Wright zu arbeiten. Fotografien und detaillierte Informationen zum Pariser Pavillon hatte er sicher in seinem Portfolio mit dabei.

Um wieder nach Europa zurückzukehren: Hier wurden die schnittigen Gebrauchsgegenstände amerikanischer Provenienz nicht nur in Gesellschaftsmagazinen bewundert, sondern man schickte sich auch an, den heimischen Produkten mehr Eleganz zu verleihen. Allerdings schienen die politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen den American Dream europäischer Prägung in eine ganz andere Richtung zu treiben. So verkehrte der Fliegende Hamburger der Deutschen Reichsbahn schon bald mit einem Hakenkreuz auf der abgerundeten Führerstandskanzel und all die eleganten Bahnhofsneubauten in Italien entstanden im Zug der faschistischen Selbstdarstellung Mussolinis. Und doch kam es vereinzelt zu gestalterischen Highlights jenseits von Ideologie und Selbstdarstellung; etwa im kleinen nordmährischen Kopřivnice, wo die Tatra-Automobile hergestellt wurden, die einzigen in der Zwischenkriegszeit in Europa serienmäßig hergestellten Autos, die das Prädikat stromlinienförmig auch wirklich verdienten [**Abb. 8.71, 72**].

Paris 1937: Wer regiert die Welt?

Seit der ersten Veranstaltung ihrer Art in London 1851 waren die Weltausstellungen als «industriekulturelle Leistungsschauen, die die Schnittpunkte von Industrie und Ästhetik, Technologie und Bildung je zeitgenössisch synthetisierten, mobilisierten und mit globaler Wirkungsabsicht versahen», angelegt.⁵⁰ Schon von Anfang an spielte bei der Inszenierung der Technik die nationale Komponente eine wesentliche Rolle. Es ging um eine «nationale Bilanzierung in industrieller, technologischer und ästhetischer Hinsicht»,⁵¹ die im internationalen Vergleich als Aushängeschild des jeweiligen Staats fungieren sollte. Wie bei keiner anderen bisherigen Veranstaltung ihrer Art kam 1937 in Paris diese nationale Komponente zum Tragen. Die «frohe Botschaft des Fortschritts» (Elke Krasny) stand unverkennbar im Zeichen der aktuellen machtpolitischen Situation in Europa [**Abb. 8.73, 74**].

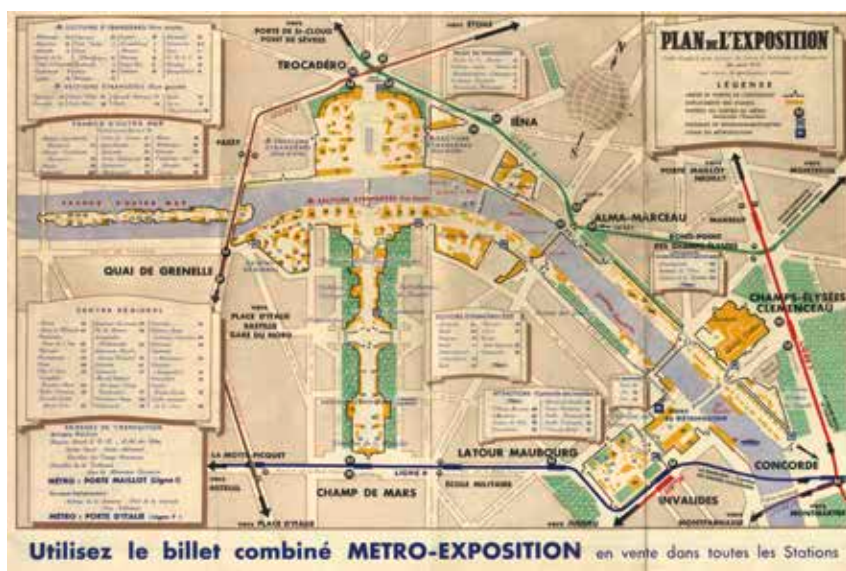
Die im Mai 1937 eröffnete Pariser Weltausstellung war ein gewaltiges Spektakel. Als *Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne* sollte



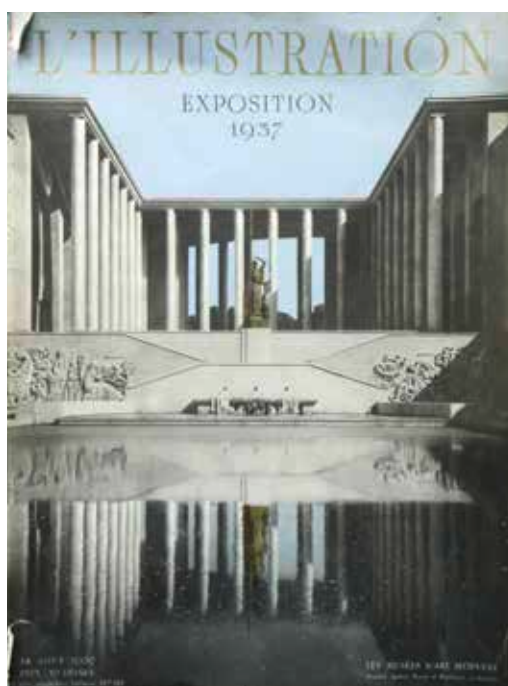
8.73 – Im Zentrum der Weltausstellung in Paris, 1937. Postkarte.
| Privatsammlung



8.74 – Nächtliche Illumination des Ausstellungsgeländes der Weltausstellung in Paris, 1937.
| Aus: *L'Illustration*, n° 4928, 14.8.1937



8.75 – Faltprospekt der Pariser Metrobetriebe mit dem Ausstellungsgelände der Weltausstellung von 1937.
| Privatsammlung



8.76 – Rechtzeitig zur Weltausstellung von 1937 fertiggestellter Monumentalbau: das Palais de Tokyo (Dondel, Aubert, Viard & Dastugue) mit den Musées d'Art moderne (de la Ville de Paris und de l'Etat), hier auf dem Umschlag einer Weltausstellungs-Sondernummer von *L'Illustration* (n° 4928, 14.8.1937).
| Privatsammlung

sie nach offizieller Darstellung den kulturellen und technischen Errungenschaften der Menschheit huldigen.⁵² Edmond Labbé, Hauptkommissar der Ausstellung, verlieh im *Livre d'or officiel* der Hoffnung Ausdruck, mit der Pariser Schau Europas Glauben an die Zivilisation, an «ihre Werte, ihre Kräfte und ihre Pflichten» zu stärken.⁵³ Angesichts der drohenden Expansionspläne Deutschlands und der UdSSR sowie des Bürgerkriegs in Spanien konnte diese Ausrichtung allerdings nicht über die tatsächlichen Verhältnisse der europäischen «Zivilisation» hinwegtäuschen. Der anvisierte friedliche Kultur- und Technikwettstreit mutierte in Paris zur Darstellung nationaler Potenz, «zur Bühne eines nie deutlicher in Erscheinung getretenen propagandistischen Schlagabtausches, an dem sich 44 Länder beteiligen.»⁵⁴ Geprägt war die Schau von Gegensätzen und Konfrontationen: Aufeinander prallten hier Faschismus und Kommunismus, Totalitarismus und Demokratie, Kapitalismus und Sozialismus, aber auch unterschiedliche Baustile, Kunstauffassungen und Inszenierungsstrategien. Bis auf wenige Ausnahmen war eine dezidiert antimodernistische und nationalistische Haltung der allgemeine internationale Grundtenor. So wurde gar von offizieller Seite im Vorfeld der Ausstellung die «Rückkehr zur nationalen Steigerung künstlerischer und kunstgewerblicher Leistungen» eingefordert. Ein Umstand, an dem sich auch nach der neuen Volksfrontregierung, an deren Spitze Léon Blum als erster sozialistischer Premier Frankreichs stand, nur wenig ändern ließ. Gleichzeitig aber entstand derart am Vorabend des Zweiten Weltkriegs noch einmal ein buntes Kaleidoskop der kulturellen Vielfalt der europäischen Staaten, die sich wenig später in ihrer Existenz grundlegend bedroht sahen.

Die internationalen Ausstellungen – beginnend mit der *Exposition Universelle des Produits de l'Industrie* von 1855 – hatten das Stadtbild von Paris wesentlich verändert: 1878 durch den Bau des Trocadéro und 1889 durch die Errichtung des Eiffelturms. Das Ausstellungsgelände von 1937 war teilweise auf der Fläche der Veranstaltung von 1889 angelegt, erstreckte sich vom Hôtel des Invalides beidseitig der Seine bis über die kolossale Hauptachse der Ausstellung hinaus, die vom Champ de Mars über den Eiffelturm und den Pont d'Iéna zum neu errichteten Palais de Chaillot führte [► Abb. 8.75]. Insgesamt befanden sich auf dem weitläufigen Areal fast 300 Palais und Pavillons, wobei die große Zahl individuell konzipierter Staaten-, Industrie- und Firmenpavillons zu einer äußerst heterogenen Collagestadt führte. Frankreich bestimmte den weit größten Teil des Ausstellungsgeländes: 53 Pavillons waren dem Thema «Arts et Techniques dans la Vie Moderne» gewidmet, 17 Bauten repräsentierten die Departemente Frankreichs im «Centre Régional» und auf der Île des Cygnes wurden die Beiträge der elf überseei-

schen Kolonien (France d'Outre-mer) präsentiert. Extra muros in die «Annexe Maillot» verbannt war Le Corbusiers Pavillon des Temps Nouveaux, der hier an das «Centre rural» mit dem Pavillon des Landwirtschaftsministeriums angegliedert war.

Als Neubauten, welche die Veranstaltung überdauern sollten, wurden das Palais de Tokyo (Dondel, Aubert, Viard & Dastugue) mit den Musées d'Art moderne (de la Ville de Paris und de l'État) und das Palais de Chaillot (Boileau, Azème & Carlu) errichtet [► Abb. 8.76]. Die beiden mächtigen Repräsentationsbauten in elaboriertem Neuklassizismus führen vor Augen, was für ein Kulturverständnis die staatstragenden Schichten auch in Frankreich vermitteln wollten. Allerdings war ihre Planung schon weit vor dem Wahlsieg des Front populaire im Juni 1936 in Angriff genommen worden und hatte gerade im Fall des Palais de Chaillot zu heftigen Kontroversen geführt. Letztlich war es aber doch zum Abriss des Mittelbaus des Trocadéro gekommen und zur «Modernisierung» der beiden seitlichen Flügel (wo sich heute neben anderen Institutionen die Cité de l'architecture et du patrimoine befindet). Als große bauliche Geste resultierte eine Anlage, die das Ausstellungsgelände gegen Norden abschloss und die gegen die Seine gelegenen Ausstellungspavillons einfasste. Mag auch der Umbau nicht gerade begeistert haben, städtebaulich wurde durch den Abriss des alten Trocadéro ein «großer Effekt erreicht», wie Peter Meyer anlässlich seines Besuchs in Paris begeistert zu berichten wusste. Nun hätte man nämlich «einen großartig beherrschenden, seitlich gefassten Blick hinunter auf die Seine, auf den Eiffelturm», kurzum «ein Gefühl beherrschender Distanz, wie es keine Großstadt vermittelt wie Paris.»⁵⁵ Vom Klassizismus inspirierte Ordnung und Klarheit waren wohl genau jene Faktoren, die der für die Gesamtplanung der Pariser Schau verantwortliche Jacques Gréber angestrebt hatte, ein überzeugter Verfechter der Beaux-Arts-Tradition.⁵⁶

Trotz der fast unüberschaubaren Anzahl an Ausstellungen, Ständen und Spektakeln waren es jedoch in erster Linie zwei «Attraktionen», die in zeitgenössischen Berichten besonders hervorgehoben wurden und sich im Gedächtnis der Besucher einprägten: die direkte – von der Ausstellungsleitung mit der Standortzuweisung bewusst provozierte – Konfrontation der Pavillons des Deutschen Reichs und der Sowjetunion im unmittelbaren Zentrum des Ausstellungsgeländes [► Abb. 8.77, 78] sowie der Pavillon der Spanischen Republik, die zu diesem Zeitpunkt gegen Franco und seine von Nazideutschland und Italien unterstützten Aufständischen um ihr Überleben kämpfte.⁵⁷

Über die Hintergründe des spannungsgeladenen Gegenübers der Staatenhäuser Deutschlands und der UdSSR geben Albert Speers Erinnerungen Aufschluss. Er



8.77, 78 – Boten sich im Zentrum der Pariser Weltausstellung die Stirn: die Pavillons des Deutschen Reichs von Albert Speer und der Sowjetunion von Boris Iofan.

| Fotos: Gorsky-Frères. Aus: *Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne, Paris 1937. Photographies en couleurs. Album officiel*, Paris: Le Photolith, 1937



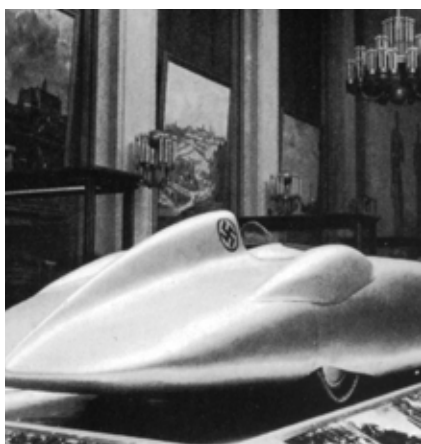
8.79 – Skulpturengruppe von Josef Thorak vor dem Pavillon des Deutschen Reichs.

| Aus: *Paris 1937. Cinquantaire*, 1987



8.80 – Hugh Ferriss, *To Tomorrow with Lehigh Cement*, um 1928.

| Aus: Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow*, New York: Ives Washburn, 1929



8.81, 82 – Im Innern des Pavillons des Deutschen Reichs. Blick in die «Deutschen Halle»; Weltrekordwagen von Mercedes-Benz.

| Aus: *L'Illustration*, n° 4928, 14.8.1937 / Privatsammlung



8.83 – Im Innern des Pavillons der UdSSR. Gipsmodell des Palasts der Sowjets, im Hintergrund das Wandbild *Stachanovleute* von Aleksandr Deineka.

| Privatsammlung

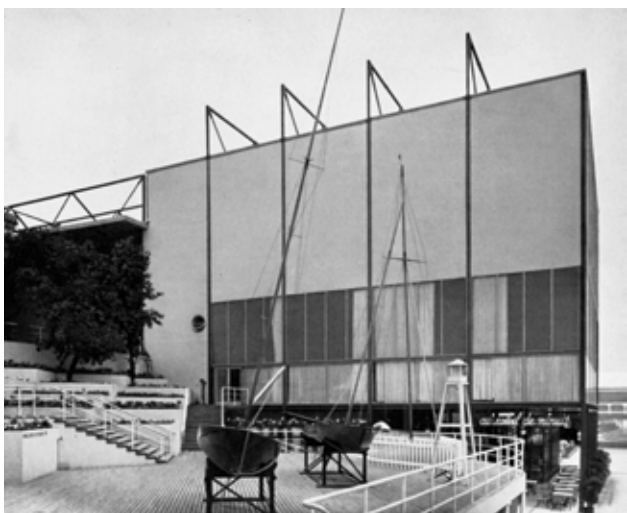
berichtet vom «Zufall», wie er anlässlich eines Besuchs in Paris den «geheimgehaltenen Entwurf des Sowjetpavillons» von Boris Iofan mit eigenen Augen begutachten konnte, woraufhin ihm nichts anderes übrig blieb, als «eine in schwere Pfeiler gegliederte, kubische Masse» samt bekrönendem Reichsadler mit Hakenkreuz zu entwerfen, um den Ansturm des triumphalen Figurenpaars auf dem sowjetischen Pavillon aufhalten zu können.⁵⁸ Was daraus resultierte, war treffend bezeichnet, «gleichzeitig ein klassischer Tempel, eine mittelalterliche Kirche und ein riesiger, antiker Sarkophag»⁵⁹. Dass die beiden Staatenhäuser in ihrer volumetrischen Komposition letztlich ähnlich geartet waren – beide kombinieren einen turmartigen Frontbau mit einem über 150 Meter in die Tiefe reichenden Längsbaukörper –, mag nicht verwundern. Über die offensichtliche Gemeinsamkeit hinaus, nationales Selbstbewusstsein mittels einer monumentalen architektonischen Geste zu demonstrieren, sind es jedoch gerade die Unterschiede in Architektur und Kunst, welche die inszenierte Konfrontation so spektakulär machen. Auf der einen Seite die hohen Pilaster und das klassische Gesims des Speer'schen Turmbaus, das sich mit den wuchtigen Figuren von Josef Thorak [**Abb. 8.79**] – die mit ihren Anklängen an das antike Griechenland irrationalerweise Hitlers arisches Rassenideal verkörpern sollten – zu einem höchst konventionellen und statischen Ensemble fügten, auf der anderen Seite ebenfalls ein turmartiger Frontbau samt Figurenplastik, allerdings in keiner Weise klassisch im Entwurf oder dem traditionellen Verständnis von Plastik verpflichtet. Vielmehr lässt der gegen oben abgestufte Baukörper des Pavillons von Iofan die Wolkenkratzerarchitektur amerikanischer Prägung assoziieren, etwa die Entwürfe eines Hugh Ferriss [**Abb. 8.80**]. Er formt gleichsam das Podest für Vera Muchinas 25 Meter hohe, mit rostfreiem Stahl verkleidete Kolossalstatue *Arbeiter und Kolchosbäuerin*, welche die beiden staatstragenden Klassen der UdSSR personifiziert. Architektur und Plastik verschmelzen zu einer dynamischen, insbesondere in der Seitenansicht wirksamen Einheit, die den Weg in eine glückliche sozialistische Zukunft versinnbildlichen sollte.

Das Innere der Staatenhäuser bot das gewohnte Bild einer industrikulturellen Leistungsschau, entsprechend der jeweiligen Ideologie propagandistisch in Szene gesetzt. In der «Deutschen Halle» des mit Kalksteinplatten ummantelten Stahlskelettbaus von Speer waren zentrale Leistungsgaranten der heimischen Wirtschaft versammelt [**Abb. 8.81, 82**]. Ein luxuriös gestaltetes Interieur sollte die technische Vollkommenheit deutscher Geräte und Maschinen, ihre Qualität und die gestalterische Potenz, die sich an verschiedenen Warenarrangements verifizieren ließ, wirkungsvoll zur Geltung bringen. Gleich beim Eingang in die Halle durfte man den



8.84 – Weltausstellung in Paris, 1937. Schweizer Pavillon von Bräuning, Leu, Dürig.

| Foto: Gorsky-Frères. Aus: *Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne, Paris 1937. Photographies en couleurs. Album officiel*, Paris: Le Photolith, 1937



8.85 – Weltausstellung in Paris, 1937. Schwedischer Pavillon von Sven Ivar Lind. Ansicht und Abteilung für Fremdenverkehrswerbung.

| Aus: Lohse, *Neue Ausstellungsgestaltung*, 1953



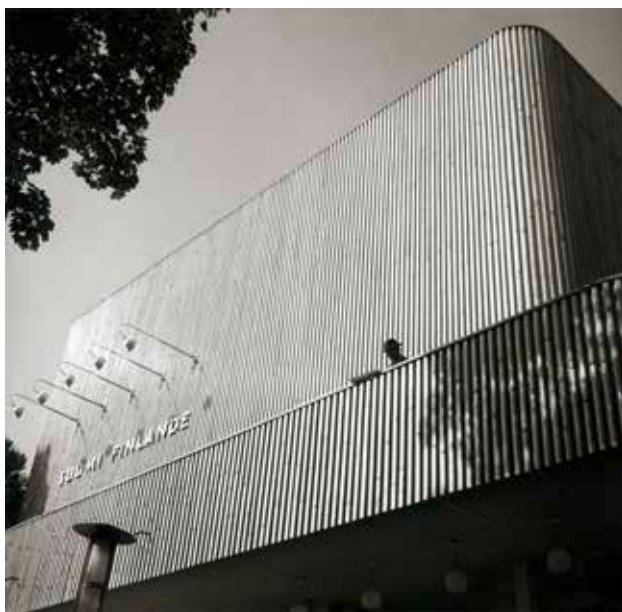
8.86 – Weltausstellung in Paris, 1937. Österreichischer Pavillon von Oswald Haerdtl.

| Az W, Nachlass Oswald Haerdtl



8.87 – Weltausstellung in Paris, 1937. Spanischer Pavillon von Josep Lluís Sert und Luis Lacasa mit Pablo Picassos *Guernica* und Quecksilberbrunnen von Alexander Calder.

| Aus: Lohse, *Neue Ausstellungsgestaltung*, 1953



8.88 – Weltausstellung in Paris, 1937. Finnischer Pavillon von Alvar Aalto.

| Foto: Hugo Herdeg, Fotostiftung Schweiz, Winterthur

stromlinienverkleideten Weltrekordwagen von Mercedes-Benz bewundern, etwas weiter hinten dann brachte ein aufgeschnittener Zeppelinmotor die Besucher zum Staunen. Eingerahmt war das ganze Szenario von Erzeugnissen «neuer» deutscher Kunst, die vorwiegend zur Verherrlichung des Regimes und des deutschen Lebens dienten.

Gegenüber von Reichsadler und Hakenkreuz wartete das Pendant mit Hammer und Sichel. In fünf Sälen und einem Ehrensaal konnte sich der Besucher ein Bild über das staatliche, gesellschaftliche und kulturelle Leben in der UdSSR machen. Zahlreiche Modelle, Karten und Diagramme veranschaulichten die Entwicklung seit 1917, wobei ein besonderes Augenmerk auf die vollbrachte Aufbauarbeit im Rahmen des soeben beendeten zweiten Fünfjahresplans gelegt wurde. Die Entwicklung und Kollektivierung der Landwirtschaft, das enorme Wachstum der Industrie und der Ausbau des Verkehrsnetzes, neue Errungenschaften für die Werktätigen wie Sozialversicherung und Arbeitsschutz, bahnbrechende Großprojekte in Architektur und Städtebau, der Ausbau der Volksbildung, des Verlags- und Pressewesens, der aktuelle Entwicklungsstand bei Kino, Radio, Musik und Theater, Beispiele aus Malerei, Bildhauerei und Grafik – dies alles wurde zu einer konzentrierten Visualisierung des sowjetischen Selbstbilds auf einer Ausstellungsfläche von rund 1500 Quadratmetern verdichtet. Im fünften Saal stand das 5 Meter hohe Gipsmodell des Palasts der Sowjets, den der aufmerksame Besucher als bereits realisierten Bau auf Aleksandr Deinekas großformatigem Wandbild *Stachanovleute* im Ehrensaal wiedererkennen konnte [**Abb. 8.83**]. Realität und Vision vermischten sich im sowjetischen Pavillon unter der Omnipräsenz von Staatsgründer Lenin und Heilbringer Stalin zu einer überzeitlich-repräsentativen Staffage.

Glaubhaft verifizieren lässt sich anhand dieser spannungsgeladenen Konfrontation von deutscher und sowjetischer Selbstdarstellung letztlich Walter Benjamins Auffassung, dass der Kommunismus auf die vom Faschismus propagierte «Ästhetisierung der Politik» mit der «Politisierung der Kunst» reagiert.⁶⁰

Viele der über 30 Millionen Besucher der Pariser Weltausstellung nannten den sowjetischen und den deutschen Pavillon, zusammen mit Marcello Piacentinis Italienischem Staatenhaus, im Innern ein Triumph ausgefeilter Propaganda, meist in einem Atemzug. Sie meinten damit in erster Linie die einschüchternd monumentale Architektur und die ideologisch aufgeladenen Selbstdarstellung. Zwar verdienten auch andere Bauten das Attribut monumentalistisch, namentlich diejenigen des Gastgeberlands wie der Umbau des Palais de Caillot und die neuen Musées de l'Art moderne; die allgemeine Tendenz der Schau, ge-

wohnte Maßstäbe bewusst zu sprengen, schienen jedoch gerade die besagten Staatenhäuser in ihren kolossalen Ausmaßen auf den Punkt zu bringen. Über die ideologischen Differenzen der in den drei Pavillons repräsentierten Staaten hinweg schien sich, zumindest an den Ufern der Seine, der Monumentalismus als Charakteristikum totalitärer Ideologien zu bewahrheiten. Und dies auch aus heutiger Perspektive, da wir längst sensibilisiert sind für Spielarten der «Moderne in der Antimoderne», der «Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus» oder des *Razionalismo* unter der Schirmherrschaft des Duce. Es war gerade der monumentalistische Zug, der zu einem Unterscheidungsmerkmal werden konnte, betrachtet man andere Pavillons, die «als Beispiele eines menschenzentrierten zivilen Bauens» (Karl Schlögel) gelten dürfen: der Spanische Pavillon von Josep Lluís Sert und Luis Lacasa, derjenige Finnlands von Alvar Aalto, der Schweizer Pavillon von Bräuning, Leu, Dürig, der Pavillon Schwedens von Sven Ivar Lind, sogar der Österreichische Pavillon von Oswald Haerdtl und natürlich derjenige der Tschechoslowakei [**Abb. 8.84–86**]. Mit diesen Bauten hielten die jeweiligen Staaten den expansiv orientierten Nationen mit ihren festungsähnlichen Staatenhäusern den Anspruch auf eine legitime, eigenständige und offene Kultur entgegen. Den Pavillons und Präsentationen gemeinsam war eine – in unterschiedlichem Maße – zukunftsorientierte, experimentierfreudige und moderne Gestaltung im Geist des Neuen Bauens; Amédée Ozenfant hat sie als «par conséquent, d'une certaine façon, socialisation des audaces de naguère» registriert.⁶¹

Für besonderes Aufsehen sorgte der von Josep Lluís Sert und Luis Lacasa als einfache und leicht montierbare Konstruktion entworfene Pavillon Spaniens als Ort der Anklage gegen das vernichtende Werk einer Allianz faschistischer Kräfte. Der Bau, der in direkter Nachbarschaft zum deutschen Staatenhaus stand, wurde von der demokratisch gewählten, reformorientierten Volksfront-Regierung quasi in letzter Minute errichtet und sollte der Welt die gegenwärtigen Zustände in Spanien vor Augen halten: den Freiheitskampf der spanischen Bevölkerung gegen die nationalistische Gegenregierung General Francos. Zahlreiche Bilder, Plastiken, Fotos, Fotomontagen und Dokumente, unter anderen von Alexander Calder, Julio González, Joan Miró, Pablo Picasso und Alberto Sánchez, standen im Zeichen des Kampfs für ein demokratisches Spanien. Besonders drastisch artikulierte Picassos Monumentalgemälde *Guernica* die Verbrechen des Kriegs und die Leiden der Zivilbevölkerung [**Abb. 8.87**]. Es nahm Bezug auf den überraschenden Luftangriff am 26. April 1937 durch Flugzeuge der Legion Condor, eines Expeditionscorps der Deutschen Wehrmacht.

Nicht aufgrund der politischen Brisanz weckte hingegen der Pavillon Finnlands das Interesse der Besu-



8.89 – Weltausstellung in Paris, 1937. Pavillon de la Publicité von Grange, Leroy, Vandenbeusch & Vazeille, Innenraumgestaltung und Möbel von René Herbst.

| Aus: *Paris 1937. Cinquantenaire*, 1987



8.90, 91 – Weltausstellung in Paris, 1937. Pavillon de l'air (oder: de l'aéronautique) von Audoul, Hartwig & Gerodias. Dekoration in der zentralen Halle von Robert und Sonia Delaunay sowie Félix Aublet; Ansicht vom Pont Alexandre.

| Aus: *Paris 1937. Cinquantenaire*, 1987 / Foto: Gorsky-Frères. Aus: *Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne, Paris 1937. Photographies en couleurs. Album officiel*, Paris: Le Photolith, 1937

8.92 – Weltausstellung in Paris, 1937. Fotocollage von Charlotte Perriand und Fernand Léger am Ausstellungsstand des Französischen Landwirtschaftsministeriums.

| Aus: McLeod, Mary (Hrsg.), *Charlotte Perriand. An Art of Living*, New York: Harry N. Adams – The Architectural League of New York, 2003



cher [► **Abb. 8.88**]. Die Erscheinung des Baus war von der fast ausschließlichen Verwendung des organischen Baustoffs Holz geprägt, das Alvar Aalto in verschiedenen Qualitäten und Ausführungen sowohl außen als auch innen virtuos in Szene setzte. Es schien ihm ein Anliegen, auf die enge Beziehung der Finnen zur Natur, aber auch auf die Holzverarbeitung als tragenden Faktor der finnischen Wirtschaft hinzuweisen und somit atmosphärisch verdichtet die spezifisch finnische Welt im Bewusstsein der Ausstellungsbesucher zu verankern. Dies sollte nicht durch die Applikationen hölzerner Ornamente aus der Folklore oder die Verherrlichung uralter Bautraditionen vor Augen geführt werden, sondern durch die demonstrative Anwendung fertigungsbezogener Innovationen im Holzbau.

Tatsächlich gehört der finnische Pavillon zu jenen individuellen Präsentationen, die das eigentliche Motto der Pariser Schau, «Kunst und Technik im modernen Leben», zukunftsgerichtet, modern und bar jeglicher nationalistischer Gebärden auf den Punkt brachten. Und vor allem ohne bahnbrechende und rekordverdächtige Erzeugnisse der heimischen Industrie mit kunstgewerblichen Erzeugnissen dritter Klasse zur gewohnten Melange nationalkultureller Repräsentation zu vermengen – genau das, was Jaromír Krejcar am Innenleben seines Pavillons so gestört hat.

Solche Präsentationen durften allerdings auch nicht erstaunen: «Kunst und Technik im modernen Leben» – ein «viel zu weit gespannter Rahmen», in dem natürlich alles Platz hat, «von der freien Kunst bis zum industriellen Gebrauchsgerät, vom Fingerring bis zur Kanone», um noch einmal Peter Meyer zu bemühen.⁶² Immerhin kam es in den meist opulent ausgestatteten Pavillons des Gastgeberlands zu einer Bündelung der einzelnen Themen: Aviatik, Eisenbahnwesen und Schifffahrt, Arbeit, Hygiene und Heilbäder, Mode, Möbel und Tourismus, Tabak-, Metall- und Holzindustrie, Kunst, Innenraumdesign und Werbegrafik, Elektrizität, Licht und Fotografie. Jeder nur erdenkliche Bereich menschlicher Schaffenskraft schien vertreten zu sein, synthetisiert zu einem von Zukunftsphantasien und Wunschträumen getragenen Unterhaltungsspektakel mit Glaspalästen, technischen Innovationen und massenwirksamen Festveranstaltungen [► **Abb. 8.89–91**].

Zahlreiche französische Architekten, Designer, Künstler und Bildhauer mit ebenso unterschiedlichen gestalterischen wie politischen Ambitionen waren mit Arbeiten an der Weltausstellung vertreten. Viele von ihnen konzipierten ihre Beiträge im Zeichen einer neuen, linken Kulturpolitik: Die Wirtschaftskrise und vor allem der bedrohliche Aufstieg der Faschisten in Europa samt seiner Sympathisanten in Frankreich hatten gegen Mitte des Jahrzehnts zu einem beispielhaften Zusammen-

schluss der linken Kräfte geführt. Die Union von Kommunisten, gemäßigten und radikalen Sozialisten – vorerst als Rassemblement und dann als *Front populaire* bezeichnet – hatte Intellektuelle, Architekten, Kunst- und Kulturschaffende mit neuem Elan und Enthusiasmus beflügelt. Der Wahlsieg des Front populaire im Mai 1936 und die von Premierminister Léon Blum lancierten Reformprogramme waren für viele die Bestätigung ihres Engagements – was sich exemplarisch etwa im damaligen Schaffen von Charlotte Perriand widerspiegelt.⁶³ Ihre Möbelenwürfe verstand sie nunmehr als «Objets à réaction sociale», billige, für alle erschwingliche Massenprodukte, welche die vielfach desaströsen Wohnverhältnisse der Arbeiterschaft verbessern sollten. Perriands Aktivismus belegen zudem ihre monumentalen Fotocollagen aus jener Zeit: *La Grande Misère de Paris* am *Salon des arts ménagers* und die Visualisierung der geplanten Agrarreformen des Front populaire im Wartezimmer des Landwirtschaftsministeriums, beide 1936. An der Weltausstellung schließlich gestaltete sie zusammen mit Fernand Léger die Fotocollage-Tafeln des Ausstellungsstands des Landwirtschaftsministeriums, die in Kombination mit eindringlichen Slogans die agrarpolitischen Zielsetzungen der Regierung auf den Punkt brachten [► **Abb. 8.92**].

Überhaupt waren an der Pariser Ausstellung großflächige Fotografien und Fotocollagen als bildmächtige Gestaltungsmittel omnipräsent – vom bloßen Eye-Catcher bis zur gezielten Politpropaganda-Inszenierung. Zu einem wahren Revival kam es zudem im Bereich der großformatigen Wandmalerei.⁶⁴ Raoul Dufy schuf seine imposante, 10 x 60 Meter messende *Fée Électricité* für den Pavillon de l'Électricité et de la Lumière, Fernand Léger malte die Wandbilder *Le Transport des forces* für den Palais de la Découverte, *Le Syndicalisme ouvrier* für den Pavillon de la Solidarité und – zusammen mit Léopold Survage und Albert Gleizes – *Accompagnement d'architecture* für den Pavillon der U.A.M. Robert und Sonia Delaunay entwarfen mit einem ganzen Team von Künstlern mehrere Wandmalereien für den Pavillon des Chemins de Fer und gestalteten zudem den Hauptraum des Palais de l'Air.

Nicht ganz auf seine Kosten scheint demgegenüber Le Corbusier gekommen zu sein. Im Vorfeld der Pariser Ausstellung hatte er zusammen mit Pierre Jeanneret mehrere programmatische Projekte ausgearbeitet. Bereits 1932 war er mit der Aufforderung an die Organisatoren herantreten, die geplante Weltausstellung unter dem Motto 1937 *Exposition Internationale de l'habitation* völlig neu zu formulieren – ein Vorhaben, das auf kein Gehör stieß; ebenso wenig wie zwei weitere ambitionierte Projekte. Realisiert werden konnte letztlich der Pavillon des Temps Nouveaux auf dem ausgelagerten Ausstellungsgelände an der Porte Maillot.⁶⁵ [► **Abb. 8.93**] In der



8.93 – Weltausstellung in Paris, 1937. Pavillon des Temps Nouveaux von Le Corbusier und Pierre Jeanneret.

| Aus: Bill, Max (Hrsg.), *Le Corbusier & Pierre Jeanneret. Œuvre complète 1934–1938*, Zürich: Girsberger, 1939



8.94 – Von Le Corbusier entworfene Fotocollage *Habiter* im Pavillon des Temps Nouveaux (Rekonstruktion). Die Collage war Teil der Visualisierung der vier grundlegenden Funktion des modernen Städtebaus.

| Rekonstruktion: Arthur Rüegg, Peter Habe

mit Stahlseilen abgespannten Zeltkonstruktion wurde eine Ausstellung mit (teilweise monumentalen) Fotocolagen, Modellen und Dioramen eingerichtet. Programatisch visualisiert wurden etwa die Ergebnisse des 4. CIAM-Kongresses (Charte d'Athènes) samt den vier grundlegenden Funktionen Wohnen – Arbeit – Erholung – Verkehr, neue Perspektiven für zeitgemäßes Wohnen in den rasch wachsenden Städten sowie analog zur Ville radieuse konzipierte Reformideen für ländliche Regionen.⁶⁶ [► **Abb. 8.94**] Obwohl hier grundlegende und höchst aktuelle städtebauliche Themen vorgestellt wurden, blieb eine derartige Wirkung, wie sie ehemals vom Pavillon de L'Esprit Nouveau ausgegangen war, aus. Auch aus der geplanten Zukunft des Pavillons als «Musée ambulant d'éducation populaire pour les campagnes» im Geist der Agitprop-Züge der Bolschewiken wurde nichts; das Konzept zeugt jedoch von der opportunistischen, immer wieder erstaunlichen Anpassungsfähigkeit Le Corbusiers an die gerade aktuellen politischen Rahmenbedingungen.

Was die große Schau vom Mai bis November 1937 in Paris letztlich war, fasst folgende Stelle treffend zusammen: «Diese Weltausstellung zeigt eine dramatische Momentaufnahme, einen fixierten Augenblick der Weltgeschichte, der besonders deutlich die vielen Widersprüche der vorherrschenden Ideologien jener Zeit zusammenfasst. Korrespondenzen finden sich zahlreich, sowohl baulich als auch inhaltlich. Sie fördern den Austausch der Kulturen, die Wirkung von Propaganda und Konfrontation und dokumentieren Schein und Wirklichkeit ebenso wie das Erlebnis maßstäblicher Gestalt und maßstablosen Anspruchs.»⁶⁷ Es war die Suche einer Gesellschaft, die kaum erst das Trauma des vorangegangenen Kriegs verdaut hatte, nach ihrer Identität. Statt der politischen, ökonomischen und sozialen Krise ins Auge zu sehen, setzten die Staaten Scheuklappen auf und inszenierten sich selbst als trügerischen Themenpark der so genannten Zivilisation des 20. Jahrhunderts. Kritischen und warnenden Stimmen wurde damit definitiv der Boden entzogen; totalitäre Ideologien und ihre Regime gewannen weiter an Terrain und sollten in naher und ferner Zukunft das Schicksal Europas bestimmen. Über 50 Jahre hinweg auch dasjenige der Tschechoslowakei. Wie eine symbolträchtige optische Vorwegnahme der Geschichte wirkt da das Foto, das vor dem Hintergrund des deutschen und sowjetischen Pavillons eine einsame Frau auf der Terrasse des tschechoslowakischen Pavillons zeigt [► **Abb. 8.95**]. Vielleicht ist auch in diesem Kontext der drohenden europäischen Katastrophe Jaromír Krejcars Anliegen zu sehen, nicht nur die Präsentation wirtschaftlicher Potenz und technologischer Innovationen – die Architektur seines Pavillons als klare Geste – in den Vor-



8.95 – Weltausstellung in Paris, 1937. Terrasse des Tschechoslowakischen Pavillons, im Hintergrund der Sowjetische und der Deutsche Pavillon.

| Aus: *Stavitel*, Jg. 16, 1937–1938

dergrund zu stellen, sondern auch deren Zusammenhänge «mit dem sozialen und kulturellen Niveau, damit der Besucher des Pavillons eine genaue Vorstellung von den grundlegenden Ideen erhielte, auf denen der Tschechoslowakische Staat basierte.»⁶⁸ Im Rückblick haftet Krejcars Votum freilich die Haltung eines hilflosen Idealisten an. Die Tschechoslowakei wurde 1938 mit der blauäugigen Überzeugung geopfert, noch größeres Unheil verhindern zu können. Diese Rechnung ging bekanntlich nicht auf.



9.01 – Jaromír Krejcar, Umbau des Wohnhauses Anna Helbichová und Marta Sedláčková, Frenštát pod Radhoštěm, Kreis Nový Jičín, Vávrová ulice 340, 1939–1940, zerstört 1985 [WV 86].

| Foto: Jan Malý, 1980

Fremdbestimmung

Protektorat, Wiederaufbau, ideologische Vereinnahmung



9.02, 03 – Kamil Roškot, Tschechoslowakischer Pavillon an der Weltausstellung in New York, 1939 (Konstruktion: Jaroslav Polívka, Ausstellungs-gestaltung: Jaroslav Sutnar). Ansicht; Ausstellungsinstallation. Die Aufschrift auf der Fassade unter «Czecho-Slovakia» lautet: «Begun by the Republic of Czecho-Slovakia though unfinished maintained by its friends in America».

| Aus: *Architektura ČSR*, Jg. 5, 1945–1946

Von der Swastika zum Roten Stern

Der Pavillon an der Pariser Weltausstellung von 1937 ist als eine Art letztes Aufbäumen der Tschechoslowakei vor der drohenden Katastrophe lesbar. Die Präsenz des mitteleuropäischen Staats an der Weltausstellung in New York (1939–1940) stand demgegenüber schon ganz im Zeichen der mit dem Münchner Abkommen vom 29./30. September 1938 lancierten und durch den Einmarsch deutscher Truppen im März 1939 besiegelten Eliminierung der Tschechoslowakei aus der europäischen Staatengeografie. Als einen Monat nach der offiziellen Eröffnung der Weltausstellung am 31. Mai 1939 der Tschechoslowakische Pavillon eingeweiht wurde, sollte dieses Ereignis zum Stelldichein von Emigranten werden. Der Präsident der Exilregierung, Edvard Beneš, eröffnete den Pavillon eines Staats, der nicht mehr existierte. Architekt des Pavillons war Kamil Roškot, für die Konstruktion verantwortlich war – wie schon in Paris – Jaroslav Polívka, mit der Gestaltung und Szenografie der Ausstellung war Ladislav Sutnar betraut worden [**Abb. 9.02, 03**].

Während in New York die «World of Tomorrow» – so das Motto der Ausstellung – gefeiert wurde, verdunkelte sich auf der anderen Seite des Atlantiks der Himmel. Österreich war mittlerweile an Deutschland «angeschlossen» worden. Am 12. März 1938 waren deutsche Truppen in Österreich einmarschiert und am 15. März hatte Hitler auf dem Wiener Heldenplatz unter dem Jubel zehntausender Menschen «den Eintritt meiner Heimat in das Deutsche Reich» verkündet. Mit deutscher und italienischer Militärhilfe gewann Franco 1939 in Spanien den Bürgerkrieg und wurde diktatorisches Staatsoberhaupt. Am 1. September 1939 erfolgte der Einmarsch deutscher Truppen in Polen, woraufhin Großbritannien und Frankreich Deutschland den Krieg erklärten.

Nachdem mit dem Münchner Abkommen die Sudetengebiete an das Deutsche Reich abgetreten worden waren, war es nur mehr ein kleiner Schritt zur vollständigen Eliminierung der Tschechoslowakei. Am 15. März 1939 marschierten deutsche Truppen in der sogenannten «Rest-Tschechei» ein. Der Staat wurde als Reichsprotektorat Böhmen und Mähren unter deutsche Verwaltung gestellt, die Slowakei in einen Vasallenstaat verwandelt.

Eindrücklich festgehalten hat Milena Jesenská die Atmosphäre in Prag am Morgen des 15. März: «Ganz wie sonst traten Schwärme von Kindern um halb acht den Schulweg an. Wie sonst fuhren Arbeiter und Angestellte zur Arbeit, und wie sonst waren die Straßenbahnen überfüllt. Nur die Menschen waren anders. Sie standen da und schwiegen. Noch nie habe ich so viele Menschen schweigen gehört. Auf den Straßen gab es keine Ansammlungen. Es wurde nicht diskutiert. In den Büros hob keiner auch nur den Kopf vom Schreibtisch. Ich weiß nicht, worin

dieses einheitliche Verhalten von Tausenden wurzelt und woher mit einem Mal der übereinstimmende Rhythmus so vieler Menschen entspringt, die sich nicht kennen: Am 15. März 1939, um fünf nach halb neun, rückte das Heer des Deutschen Reiches auf der Národní ein. Auf den Bürgersteigen strömten die Menschen wie gewohnt. Niemand sah hin, niemand drehte sich um.»¹

Die Zeit des Protektorats und der Zweite Weltkrieg wurden für die meisten Architekten und Kulturschaffenden zur langfristigen Durststrecke. Nach einer kurzen Phase reger Bautätigkeit, die 1942 mit der Proklamierung des Totalen Kriegs jäh endete, privatisierten viele Architekten ihre Tätigkeit oder wandten sich ausgedehnten architekturtheoretischen Studien zu. Repressalien gegen Tschechen und Juden waren an der Tagesordnung. Einige Architekten vorwiegend jüdischer Abstammung emigrierten 1939 – so zum Beispiel Evžen Rosenberg oder Arnošt Wiesner nach England² –, andere gingen gezwungenermaßen in den Untergrund oder verhielten sich möglichst zurückhaltend, um nicht von der Gestapo behelligt zu werden. In Konzentrationslagern umgebracht wurden Rudolf Jasenský, Jiří Kan, Miroslav Lorenc, Hugo Foltýn, Vladimír Grégr und František Zelenka – um nur einige zu nennen.³

Die Befreiung der Tschechoslowakei 1945 wurde als Zeichen eines Neubeginns aufgefasst und löste eine ähnliche Euphorie wie schon die Gründung der Republik 1918 aus. Im Rahmen eines Wiederaufbauplans wurden umfangreiche Projekte in allen Baubereichen anvisiert. Nach 1948 jedoch begann erneut eine totalitäre Ideologie alle Sphären des gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Lebens zu bestimmen und entsprechend zu kanalisieren.

Die Tätigkeit Jaromír Krejcars zwischen 1939 und 1945 war von wenig Erfolg gezeichnet. Allem Anschein nach konnte der Architekt das viel bewunderten Pavillons in Paris nie mehr richtig Fuß fassen in der heimischen Architekturszene. Noch im November 1937 hielt er einen Vortrag über seinen Bau und die Möglichkeit, 1942 eine Weltausstellung in Prag zu veranstalten⁴ – ein Projekt, das freilich Illusion bleiben sollte. Es war wohl einmal mehr Krejcars Naturell, das ihm ein Anpassen an die bestehenden Verhältnisse verunmöglichte. Hinzukam sein linkspolitisches Engagement zu Beginn der 1930er Jahre, das ihm nunmehr rasch zum Verhängnis werden konnte. Es lag also nahe, sich eher zurückzuhalten und wenig Aufsehen zu erregen. Die wenigen Projekte und vereinzelter Bauten aus dieser Zeit geben denn auch ein disparates Bild. Eine einheitliche gestalterische Intention ist nicht zu beobachten, vielmehr reflektieren sie die vor dem Krieg einsetzenden Diskussionen über mögliche Unzulänglichkeiten und Defizite des Funktionalismus.

Nach 1945 versuchte auch Krejcar, wieder aktiv ins architektonische Geschehen einzugreifen. Er beteiligte sich an mehreren Wettbewerben und unterrichtete für kurze Zeit an der Tschechischen Technik in Brno, ehe er nach der kommunistischen Machtübernahme im Mai 1948 mit seiner Frau Riva nach England emigrierte.

Tendenzen und Strömungen in den 1940er Jahren

Gemeinhin mag man die tschechische Architektur der 1940er Jahre in zwei Hauptphasen unterteilen: die des Protektorats, in der vorwiegend theoretisiert wurde und die des Zweijahresplans zum Wiederaufbau der nationalen Wirtschaft, in der in erster Linie gebaut wurde.⁵ Dabei waren die beiden Phasen eng miteinander verbunden: Was bis 1945 vorbereitet wurde, konnte nachher in die Praxis umgesetzt werden, nicht ohne die zurechtgelegten Konzepte fortwährend zu revidieren. Grundsätzlich ging es um die kritische Revision, Anpassung und Ergänzung des Neuen Bauens, das gegen Ende der 1930er Jahre immer mehr auf die Applikation stereotyper Schemen und formaler Stilelemente reduziert zu werden drohte.

Weiterbauen

Die erste Phase des Protektorats bis 1942 war von einer relativ reichen Bauaktivität gezeichnet. In Vorahnung der kommenden Ereignisse entschlossen sich viele Investoren und Bauherren, ihr Geld in Grundstücke und Immobilien zu investieren, statt es auf unsicheren Bankkonten zu deponieren. Derart entstanden vor allem in Prag, Brno und anderen größeren Städten zahlreiche, vorwiegend dem Neuen Bauen verpflichtete Bauten. Die Protektorsbehörden attackierten zwar regelmäßig die stilistische Ausrichtung dieser Bauten, hatten vorerst aber wohl anderes zu tun, als die moderne Bewegung in Böhmen und Mähren zu bekämpfen. So konnte auch 1940 im Prager Kunstgewerbemuseum die großangelegte Ausstellung *Za novou architekturu* [Für eine neue Architektur] stattfinden, eine bilanzierende Schau über die Erfolge der tschechischen modernen Architektur der letzten Dekaden.

Die realisierten modernen Bauten dieser Periode zeugen von unterschiedlichen Auffassungen und Interpretationen des Neuen Bauens. Sie neigen entweder zu mehr formaler Freiheit im architektonischen Ausdruck oder stehen im Zeichen der vormals artikulierten Forderungen Karel Teiges nach einer Verwissenschaftlichung der Architektur. Vielfach ist auch ein gewisser Hang zum Monumentalen zu beobachten, so etwa beim Sokol-Gebäude im Prager Riegerpark von František Marek, Zbyněk Jirsák und Václav Vejrych (1938–1946) [► **Abb. 9.04**] oder der überzeugend in die Umgebung integrierten Stauwehrranlage von Josef Štěpánek in Předměstí nad Labem (1942–1951). Mit einer bewussten Überhöhung der Maßstäbe und einer großzügigen Gliederung der Baukörper



9.04 – František Marek, Zbyněk Jirsák, Václav Vejrych, Sokol-Gebäude, Prag 2-Vinohrady, 1938–1946.
| Foto: Jan Malý



9.05 – Vincenc Beněš, Antonín Kurial, Haus Bedřich Beneš, Řícmanice bei Brno, 1938–1939.
| Foto: Jan Malý



9.06 – Lubomír Šlapeta, Haus Mišauer, Olomouc, 1939.
| Archiv Vladimír Šlapeta

wollten die Architekten hier entsprechende Akzente setzen. Während für weitere Projekte – beispielsweise das Bahnhofspostamt in Brno von Bohuslav Fuchs (1938–1940) – die visionäre Architektur von Jaromír Krejcars Pariser Pavillon von 1937 zu einem Wegweiser wurde, bemühten sich andere Architekten um die Erweiterung des Material- und Formenspektrums ihrer Bauten. Nicht verdecken kann das Haus Bedřich Beneš in Řícmanice bei Brno (1938–1939) den einjährigen Aufenthalt seines Projektanten Vladimír Beneš im Atelier Le Corbusiers (1936) [**Abb. 9.05**]. Im Zeichen einer frischen Kombination unterschiedlicher Baumaterialien und Konstruktionsweisen, inklusive der Reintegration bisher verpönte Materialien wie Naturstein und Holz steht auch ein Großteil der vorwiegend in Nordmähren entstandenen Wohnhäuser der beiden Scharoun-Schüler Lubomír und Čestmír Šlapeta [**Abb. 9.06**].

Bereits in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre waren vermehrt Stimmen laut geworden, die an der Ausrichtung der modernen Architektur zu zweifeln begannen. So argumentierte Karel Teige, dass die bisherige Verwissenschaftlichung des Bauens zu wenig wissenschaftlich sei, da sie die Sphäre der unterbewussten Neigungen, Wünsche und Träume des Menschen links liegen gelassen habe. Gerade in diesem Bereich aber müssten ästhetisch und psychisch motivierte Ansprüche des Menschen an die architektonische Form erfüllt werden, sollte sich ein Gefühl des Glücks und der Zufriedenheit einstellen.

Überlegungen zu dieser Thematik finden sich vor allem in den Jahren 1936–1938 auch bei anderen Architekten aus dem Umfeld um Karel Teige. So vertraten neben Teige etwa Karel Janů, Jiří Štursa und Jiří Voženílek aus der Gruppe PAS und sogar der spätere Verfechter des Sozialistischen Realismus, Jiří Kroha, die Ansicht, dass das Eindringen von Psychoanalyse und Surrealismus in die funktionalistische Architektur zur lang ersehnten Synthese von Technik und Poesie, rationalem und gefühlsbetontem Herangehen an die Gestaltung führen könnte. Dementsprechend müsste die emotionale, unmittelbare Wirkungskraft der Architektur verstärkt werden. Wie Projekte und Bauten von Jan Gillar, Josef Kittrich, Josef Chochol, Jiří Kroha oder der Gruppe PAS zeigen, sollte dies durch mehr Farbe, subtilere Details, biomorphe Formen oder eine differenziertere Behandlung der Materialien erzielt werden [**Abb. 9.07**]. Visionäre Bauten und Projekte, die tatsächlich den Surrealismus architektonisch umzusetzen versuchten – wie etwa Friedrich Kieslers Ausstellungsinstitutionen und sein *Endless House* –, sind allerdings in Böhmen und Mähren nicht zu finden. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist aber das Haus Volman in Čelákovice (1938) von Karel Janů und Jiří Štursa, das mit etwas Fantasie das für

die Surrealisten charakteristische Verfahren der Collage aus semantisch aufgeladenen Fragmenten und Fundstücken assoziieren lässt. Als grandiose Inszenierung und Verklärung surrealistischer Collagemethoden, biomorpher Formvielfalt und magischer Raumverklärung, angereichert durch Folklore und Propaganda, und synthetisiert zu einem fulminanten visuellen Gesamtkunstwerk, für das mitunter nur die Bezeichnung Kitsch übrigbleibt, kann demgegenüber Jiří Krohas Gestaltung der *Slovanská zemědělská výstava* [Slawische Landwirtschaftsausstellung] (1947–1948) auf dem Prager Messegelände bezeichnet werden [► **Abb. 9.08**].

Einer neuen Monumentalität entgegen

Das Schaffen des Architekten, wie es Karel Honzík in seinen zahlreichen Texten bis zur Publikation des Buchs *Tvorba životního slohu* [Die Schaffung eines Lebensstils] (1946) beschreibt,⁶ bestehe in zwei grundlegenden Aufgaben: Zuerst muss er die innere Organisation eines Hauses definieren, dann sich um eine adäquate funktionale Formgebung kümmern. Diese Formgebung soll die ästhetischen Erwartungen des Betrachters oder Benutzers befriedigen, was Harmonie und Ordnung im System der funktional determinierten Formen erfordert. Was hier verdeckt, in anderen Aufsätzen Honzík mit seiner Forderung nach grundlegenden Gestaltungsregeln des »Gleichgewichtes und Maßes« ganz offen anklingt, sind wesentliche Charakteristiken des Klassizismus. Angesichts einer solchen Argumentation wollte sich Honzík wohl ganz bewusst von der dynamischen und produktiven Definition ästhetischer Wirkungskraft distanzieren, wie sie vor allem Jan Mukařovský als einer der Hauptvertreter des Strukturalismus differenziert darlegte. Er verfocht die Ansicht, dass nicht nur (klassizistische) Harmonie ästhetisch wirksam ist, sondern auch (unklassische) Disharmonie, indem sie gerade das angestammte und vielfach abgestumpfte Verhältnis von Ausgewogenheit und Maßhaftigkeit zugunsten einer neuen Dynamik ins Wanken bringt.⁷

Solche Definitionsversuche widerspiegeln die damaligen Diskussionen. Vor dem Hintergrund eines viel geäußerten und angesichts der Zeitumstände verständlichen Bedürfnisses nach einer neuen Einheit, nach Harmonie und Ordnung wurden für den Klassizismus bezeichnende Gestaltungsprinzipien wiederentdeckt. Und damit wurde auch die Frage der Monumentalität zu einem Thema, beziehungsweise diejenige, was eine neue, moderne Monumentalität beinhalten und wie sie aussehen könnte. Diese Frage beschäftigte natürlich nicht nur die tschechischen Architekten, sondern auch führende Vertreter der modernen Bewegung in Europa, die ein neues Bedürfnis nach Monumentalität auszuloten wussten.



9.07 – Jiří Kroha, *Humanistický fragment bydlení* [Humanistisches Fragment des Wohnens], 1935–1965. Studie für die Sozialistische Norm-Minimalwohnung, 1935–1945. Sogenanntes »Freies Kulturzimmer«. Dieser polyvalent nutzbare Raum sollte der eigentliche Nukleus der Wohnung sein, gemäß Kroha ein Ort zur Entfaltung der »intensivsten persönlichen Empfindungen und intellektuellen Freiheiten«. Vorgesehen war auch ein »Videophon« zur Projektion von Kunstwerken und zur Reproduktion von Musik.

| MMB



9.08 – Jiří Kroha, Gestaltung der *Slovanská zemědělská výstava* [Slawische Landwirtschaftsausstellung], Ausstellungsgelände an der Veletržní, Prag 7-Holešovice, 1947–1948. Entwurfszeichnung für die Installation »Pantheon der Werktätigen der Landwirtschaft« im Industriepalast.

| MMB



9.09 – Josef Havlíček, Wettbewerbsprojekt für ein Krematorium, Kolín, 1943. Entwurfszeichnung für den Abdankungssaal.

| Státní okresní archiv v Kolíně



9.10 – Jindřich Krise, Wettbewerbsprojekt für ein Parlamentsgebäude auf der Letná-Ebene, Prag 7-Holešovice (Letná), 1947. Perspektive.

| Aus: Švácha, Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění* (V) 1939/1958, 2005

Sigfried Giedion beispielsweise definierte Monumentalität als «ewiges Bedürfnis der Menschen, Symbole zu formen für ihre Taten und für ihr Schicksal, für ihre religiösen und sozialen Überzeugungen»,⁸ wandte sich jedoch entschieden gegen jegliche Art von «Pseudomonumentalität» der Gegenwart und forderte eine neue Monumentalität mit zeitgemäßen Ausdrucksmitteln. Zudem weist bereits der Untertitel *The Growth of a New Tradition* seines epochalen, erstmals 1941 erschienenen Werks *Space, Time and Architecture* auf das Bedürfnis nach Kontinuität und Fortdauer hin. Auch ein anderer Schweizer, Peter Meyer, Schriftleiter der Zeitschrift *Werk*, spielte eine federführende Rolle in den Diskussionen, zumal die Monumentalität (ein «Problem mit Hörnern») höchst aktuell wäre. Er votierte für eine sinngemäße Anwendung von Monumentalität, eben nicht bei Wohn- und Zweckbauten, sondern allenfalls bei den wenigen Ausnahmebauten der Kirche und des Staats. Im Weiteren stellte er zur Diskussion, wie man denn klassische Tradition und Monumentalität in die Moderne übertragen könnte, ohne historisierend zu wirken. Am besten lösten diese Aufgabe seiner Meinung nach die Brüder Perret, während er beim Anblick des deutschen und sowjetischen Pavillons an der Pariser Weltausstellung von 1937 enttäuscht feststellen musste, wie dies alles «grenzenlos kleinbürgerlich-mittelmäßig» wäre.

In durchaus ähnlichem Duktus verliefen auch die Diskussionen in der tschechischen Szene. Karel Hannauer etwa äußerte 1944 in der Fachschrift *Architekt SIA*, die wenig später der Monumentalitätsdebatte eine Sondernummer widmete, die Ansicht, dass der Funktionalismus gut und gern den materiellen, alltäglichen Seiten des Lebens nachkäme, während Monumentalität überall dort den adäquaten Rahmen abgäbe, wo es um das höhere,

«geistige» Leben des Menschen geht.⁹ Trotz der unterschiedlichen Meinungen war man sich allerdings einig, dass eine neue Monumentalität nicht durch das Kopieren historischer Stile und Schemen, sondern etwa durch die «spontane» Suche neuer Ausdrucksmittel entstehen sollte. Als unökonomisch und raumfressend abgelehnt wurden symmetrische Lösungen, die zudem dem intuitiven Bedürfnis des Menschen nach Variation und Asymmetrie widersprächen.

Der Hang zum Monumentalen lässt sich in unterschiedlichen Ausrichtungen und Schattierungen an verschiedenen Projekten während und nach dem Krieg beobachten. Ausgearbeitet wurden mehrere städtebauliche Entwürfe mit teilweise grandiosen Ausmaßen wie etwa Zdeněk Pešánek's Vorschlag für eine neue Platzanlage an der Stelle des Prager Masaryk-Bahnhofs (1947). Ging es um Einzelbauten, so sind grundlegend zwei Wege auf der Suche nach einer neuen Monumentalität zu registrieren. Beim ersten versuchten die Architekten, jenseits von Klassizismus – und auch Funktionalismus – zu neuen Lösungen zu gelangen. Mehrere Wettbewerbe für neue Kirchenbauten und Krematorien während der Kriegszeit sowie Denk- und Mahnmäler nach dem Krieg brachten teilweise bemerkenswerte Vorschläge hervor, etwa denjenigen von Josef Havlíček für das Krematorium in Kolín (1943), bei dem der Architekt den zentralen, mit einer Eisenbetondecke abgeschlossenen Abdankungssaal mit einer «ruhigen, erfreuenden und sogar Glück ausströmenden Monumentalität»¹⁰ erfüllen wollte [**Abb. 9.09**]. Der zweite Weg sollte über eine Anreicherung des Funktionalismus mit für den Klassizismus charakteristischen Elementen oder Gestaltungsmustern führen, ohne dabei einem neuen Historismus zu verfallen. Derart fanden die Gliederung der Bauvolumen betonende, abstrahierte

Lisenen, Pilaster und Gesimse, häufig kombiniert mit Portiken und Säulenreihen, wieder Eingang in die Moderne. Plastiken und Reliefs dienten als neue Bedeutungsträger, die vormals so leicht und schwebend wirkenden Bauten wurden nun in meist natursteinerne Verkleidungen gehüllt. Dies alles weist in Richtung des modernen Klassizismus eines Auguste Perret (der im Übrigen 1935 die Tschechoslowakei besucht hatte und 1947 wiederum hierher reiste). In Perrets Architektur offenbare sich denn auch gemäß Karel Storch, in den 1940er Jahren Redakteur der Zeitschrift *Architektura*, eine «am ehesten mögliche» Variante der Monumentalität.¹¹ Dieser klassifizierende Funktionalismus trat bei zahlreichen Bauten der unmittelbaren Nachkriegszeit in Erscheinung sowie bei mehreren Wettbewerben für öffentliche Bauten, unter denen sicher derjenige von 1947 für ein neues Parlamentsgebäude auf der Prager Letná-Ebene der bedeutendste war. Unter den zahlreich eingereichten Projekten erwies sich allerdings gerade dasjenige von Jindřich Krise als besonders stimmig, zumal es jenseits von Funktionalismus und Monumentalität zukünftige Architekturentwicklungen anklingen lässt [► Abb. 9.10].

Regionalismus

Als eines der wesentlichen Charakteristiken des Neuen Bauens betonten dessen Verfechter oft eine dezidierte Internationalität – 1932 riefen Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson mit ihrer New Yorker Ausstellung den *Internationale Style* aus und unterstützten damit wesentlich den Durchbruch der architektonischen Moderne auch in den USA. Den Exponenten der modernen Bewegung, die lokale oder gar «nationale» Eigenheiten in ihre Bauten integrierten oder auf die spezifischen geographischen Bedingungen eines Orts Bezug nehmen wollten, wurde in den eigenen Reihen oft mit Skepsis begegnet. Im Weiteren war das Neue Bauen in seiner Frühphase vor allem ein urbanes oder zumindest suburbanes Phänomen; abgesehen von einigen Ausnahmen entstanden die Bauten inklusive der neuen Siedlungsanlagen vorwiegend in Städten und deren Agglomerationen.

Im Verlauf der 1930er Jahre führten verschiedene Gründe zu einer Aufweichung dieser Charakteristiken. Zum einen begannen sich die Architekten und Planer nun zunehmend auch für den Raum zwischen den städtischen Ballungszentren zu interessieren und zum andern wurden bei der Konzeption moderner Bauten auch wieder traditionellere Bauformen und Materialien sowie angestammte Raum- und Grundrisslösungen beachtet. Auch das verbannte Ornament tauchte als willkommenes Accessoire wieder auf und vermehrt begann man nun auch, auf das bestehende Umfeld zu achten, in dem ein Neubau entstehen sollte. Regionalismus bzw. Regional- und Landesplanung heißen hier die Stichworte.

Im zentraleuropäischen Raum stieg die Sensibilität für regionalplanerische Aspekte Mitte der 1930er Jahre. Entsprechende Impulse waren hier sicher von den Ende der 1920er Jahre in der UdSSR geführten Diskussionen zwischen «Urbanisten» und «Desurbanisten» ausgegangen, die Nikolaj Miljutin mit seinem 1930 in Buchform vorgelegten funktionalen Schema *Socgorod* sozusagen kanalisiert hatte.¹² Bereits 1935 veröffentlichten die beiden Brüner Bohuslav Fuchs und Jindřich Kumpošt eine umfangreiche regionalplanerische Studie für die gesamte Tschechoslowakei und für die Region Südmähren.¹³ Auch in Ungarn und in Polen entstanden im Umkreis der jeweiligen CIAM-Landesgruppen entsprechende Studien, die dann teilweise am 5. CIAM-Kongress im Juni/Juli 1937 in Paris vorgestellt wurden. Neben Kumpošt und Fuchs war es in der Tschechoslowakei vor allem Emanuel Hruška, der sich intensiv mit Fragen der Regional- und Landesplanung beschäftigte und mehrere umfangreiche Studien ausarbeitete. Ansonsten wurden während der Zeit des Protektorats zahlreiche Untersuchungen für verschiedene Regionen in Böhmen und Mähren ausgearbeitet, insbesondere für die großen Ballungsräume um die Industriezentren. Alle diese Arbeiten blieben Papier, wie auch die im Geiste von Miljutins linearem Stadtschema erarbeiteten Entwicklungsstudien für das Tal zwischen Zlín und Otrokovice von Le Corbusier (1935) und später Jiří Voženílek (1947).

Mit der Regionalplanung wurden auch die von der modernen Bewegung bisher wenig beachteten ländlichen Regionen neu entdeckt. Es stellte sich die Frage, welche Bebauungssysteme hier zur Anwendung gelangen sollten und welche architektonische Formgebung für Neubauten innerhalb bestehender traditioneller Architekturen adäquat wäre. Vermehrt Beachtung fanden vor diesem Hintergrund die natürliche Verbundenheit der ländlichen Bauten mit der Umgebung, das oft Lapidare ihrer Formgebung, der sich über Jahrhunderte entwickelte und dadurch perfektionierte Grundriss. Mehrere Wettbewerbe während der Kriegsjahre zeigten, wie qualitätvolle Neubauten im ländlichen Kontext aussehen könnten. Realisiert wurden sie dann beispielsweise 1946–1957 beim Wiederaufbau von Lidice, das im Juni 1942 bei einer Vergeltungsaktion der Nationalsozialisten für das Attentat auf den stellvertretenden Reichsprotektor Reinhard Heydrich völlig zerstört wurde und dessen Bewohner man entweder umgebracht oder deportiert hatte. Den Wettbewerb für den Wiederaufbau hatten Václav Hlinský, František Marek, Zbyněk Jirsák, Richard Podzemný und der ehemalige Mitarbeiter Jaromír Krejcars, Antonín Tenzer, für sich entscheiden können.

In einem erweiterten Kontext freilich stellt sich angesichts solcher Entwicklungen die Frage nach einer regional oder regionalistisch gefärbten Moderne tschechischer



9.11, 12 – Bohuslav Fuchs, Hotel Vlčina, Frenštát pod Radhoštěm, 1940–1946. Entwurfszeichnung; Ansicht.

| MMB

Couleur, wie sie sich während der 1930er Jahre insbesondere in den skandinavischen Ländern oder im Alpenraum herauszubilden begann. In den 1940er Jahren distanzieren sich sowohl Emanuel Hruška als auch Bohuslav Fuchs von einem zielstrebigem Regionalismus. Falls im Übrigen ein Bau aus jener Zeit mit Sicherheit regionalistische Züge aufweist, dann ist es das Hotel Vlčina bei Frenštát pod Radhoštěm von 1940–1946 [► Abb. 9.11, 12]. Der Architekt dieses Baus ist kein geringerer als Bohuslav Fuchs.

Schuhimperium und Technokratentum

Sozusagen als Antithese zu solchen Bestrebungen brachte die dezidierte Distanz zum Regionalen oder Regionalistischen ein einzigartiges Phänomen in der Tschechoslowakei hervor: die Baťa-Fabrikstadt Zlín in Südmähren. [► Abb. 9.13, 14] Die Entwicklung Zlíns von einem walachischen Städtchen mit einigen 100 Einwohnern zum Hauptsitz eines Schuhfabrikantenimperiums vollzog sich als «geniale Applikation technokratischen Denkens» (Rostislav Švácha), das mit der Familie Baťa in die mährische Provinz vordrang. Clever genutzt wurden hier die lokalen Ressourcen, um das Konzept einer überregionalen und übernationalen Industriegesellschaft in die Realität umzusetzen, was sich gerade auch in der Architektur des Unternehmens und deren Verbreitung widerspiegelte.

Ausgehend von der im Wesentlichen von F. W. Taylor verbreiteten Vorstellung, dass sich die gesamte menschliche Aktivität genauso rationell und ökonomisch organisieren lässt wie der Produktionsprozess in einer Fabrik, begann das technokratische Denken gegen Ende des 19. Jahrhunderts an Boden zu gewinnen. Damit verbreitete sich auch die Vorstellung, dass die Welt in Zukunft zunehmend von Ingenieuren und Technikern gelenkt werden sollte. In der Architektur bildeten solche Ideen den gedanklichen Hintergrund für die Argumentationen jener Exponenten der modernen Bewegung, die für eine größtmögliche Rationalisierung und Verwissenschaftlichung der Bauprozesse einstanden. Dem Architekten kam dabei die Aufgabe des Organisators dieser Prozesse zu, womit er in einem erweiterten Kontext zum Gestalter der Gesellschaft und des Lebens überhaupt wurde. [► Abb. 9.15] In der Tschechoslowakei der 1920er Jahre sammelten sich einige Vertreter solcher Tendenzen um die Zeitschrift *Stavba*, in den 1930ern übernahmen junge, links orientierte Architekten aus dem Kreis um Karel Teige das Zepter, in erster Linie Karel Janů, Jiří Štursa und Jiří Voženílek von der *Pracovní architektonická skupina* [Architektonische Arbeitsgruppe, PAS]. Auch in der intellektuellen Biografie von Teige selbst lassen sich technokratische Züge ausmachen. Letztlich aber glaubte Teige als überzeugter Marxist an die Emanzipation des Menschen und distanzierte sich von dessen Reduktion auf ein perfekt programmierbares Objekt.

Die Haltung der linken Architekturavantgarde gegenüber dem «kapitalistischen» Zlín änderte sich um 1937, als Jiří Voženílek im Baubüro der Firma Baťa zu arbeiten begann. Voženílek projektierte neue Fabrikgebäude, beschäftigte sich mit der Gestaltung des Platzes der Arbeit in Zlín und plante vor allem auch neue Ableger der Fabrikstadt in Böhmen, der Slowakei und in Westeuropa.¹⁴ Voženílek wich bei Baťa nicht von seiner technokratischen Interpretation des Marxismus ab, innerhalb derer das menschliche Dasein auf eine bloße Erfüllung der physischen Ansprüche reduziert wurde. Regionalplanung setzte Voženílek mit der Verlegung von Fabriken und Siedlungen zu den Rohstoffquellen und bisher unausgeschöpften Arbeitskraftressourcen hin gleich. Das kapitalistische Zlín imponierte ihm aber trotzdem aufgrund der rationalisierten Arbeitsprozesse, der gezielten und ökonomisch durchdachten Planung neuer Bauten sowie deren weitgehend industrialisierter Herstellung. Genau in diesem Punkt sahen die Mitglieder der PAS den einzigen Weg, der zu einer radikalen Verbilligung der Bauproduktion und somit zur Abdeckung des Wohnbedarfs für alle führen könnte.

Zusammen mit Vertretern der lokalen politischen Linken begann Voženílek, später Direktor des Zlíner Baubüros, unmittelbar nach dem Krieg Strategien zu entwickeln, um das technokratische Modell des Baťa-Schuhimperiums für eine zukünftige sozialistische Gesellschaft zu nutzen. Neue Perspektiven ergaben sich in diesem Zusammenhang durch die Verstaatlichung des Baťa-Konzerns Ende 1945. Wenig später wurde Zlín bereits als Musterbeispiel auf dem Weg zur sozialistischen Gesellschaft der Zukunft gehandelt. Eine Themennummer der von der Regierung herausgegebenen Zeitschrift *Československo* (Nr. 10, 1948) beinhaltet fundierte Tendenzartikel, in denen die vormalige «Raubgier» der Familie Baťa mit ihren «erpresserischen Methoden» und ihrer Ausbeutung des werktätigen Volks aufs Schärfste verurteilt wird. Demgegenüber sei das «Neue Zlín» von heute «beispielhaft für die freudige Aufbauarbeit für eine bessere und glücklichere Zukunft unseres werktätigen Volks» und repräsentiere in seiner Wirtschaftsführung und Arbeitsleistung den Sozialismus derart mustergültig, dass es für andere Staatsbetriebe als Vorbild dienen könne. Ein wichtiger symbolischer Akt in diesem Zusammenhang war 1949 die Umbenennung von Zlín in Gottwaldov. Nicht weniger symbolischen Charakter sollte auch die nunmehrige Wohnbauproduktion haben: Galt unter Baťa das Motto «Kollektiv arbeiten, individuell wohnen», so kam es jetzt zur Errichtung «kollektiverer» Wohnblöcke anstelle der angestammten Ein- und Zweifamilienhäuschen. Zur Anwendung gelangte dabei das Ende der 1920er Jahre entwickelte standardisierte Bausystem, das auf einer Eisenbetonskelett-Konstruktion mit Füllmauerwerk



Die Baťa-Schuhstadt Zlín.

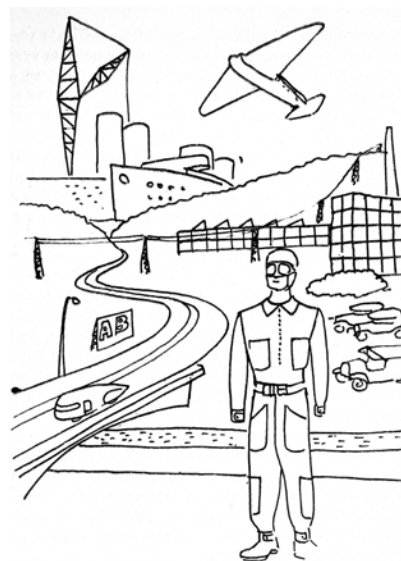
9.13 – Wohnen im Hüsli: Die Quartiere Zlín-Díly und Zlín-Podvesná. Foto Mitte der 1930er Jahre.

| Aus: *Casabella*, anno 9, no. 102/103, 1936



9.14 – Der Náměstí práce [Platz der Arbeit], das neue Zentrum von Zlín.

| Aus: *Casabella*, anno 9, no. 102/103, 1936



9.15 – Der Ingenieur-Architekt-Techniker als Organisator von Leben und Gesellschaft. Illustration von Karel Honzik zum Thema «Technizismus» aus seinem Buch *Tvorba životního slohu* [Die Schaffung eines Lebensstils], 1946.

| Aus: Honzik, *Tvorba životního slohu*, 1946



9.16 – Montage von Plattenbauten Typ G 40, Prag-Pankrác, 1954–1956.

| Aus: Voženilek, Jiří, *Bydlení v Československo. Přehled bytové výstavby od roku 1945* [Wohnen in der Tschechoslowakei. Überblick über den Wohnbau seit 1945], Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1958

aus Rohziegeln basierte und in einem Grundraster von 6,15 x 6,15 m («Zlíner Modul») unabhängig von der Bauaufgabe (Fabrikhalle, Verwaltungsgebäude, Kino, Geschäftshaus, Hotel) appliziert wurde. In dieser Bauweise entstanden jetzt die sogenannten Morýs-Wohnblöcke von Miroslav Drofa (1947–1948), ein riesiges Schuhlager (1949–1955) und das Kollektivwohnhaus von Jiří Voženilek (1945–1950).

Zur neuen Publikationsplattform der Technokratengarde wurde ab 1945 die von Jiří Štursa geleitete Zeitschrift *Stavebnictví* [Bauwesen]. Darin legten Štursa, Janů und Voženilek ihre auf einem mechanischen Materialismus basierenden Vorstellungen einer weitgehenden Industrialisierung der Bauprozesse dar, wobei immer mehr auf quantitative als auf qualitative Aspekte geachtet wurde. Hiermit wurde letztlich der Grundstein für die serielle Vorfabrikation gelegt und somit für die Transformation des modernen Wohnhauses in den unendlich reproduzierbaren Plattenbau (tschech. ugs.: *panelák*). Kein Zufall ist es auch, dass der Prototyp für den ersten tschechischen Plattenbau der sogenannten Reihe G (für Gottwaldov) 1954 in Zlín durch den ehemaligen Baťa-Architekten Bohumil Kuba errichtet wurde [► Abb. 9.16].

Pragmatisch statt dogmatisch – Krejcars Tätigkeit während des Protektorats

Über seine Erfahrungen in der UdSSR hatte Krejcar nie große Worte verloren. Er gehörte zum kleinen Kreis linksintellektueller Tschechen, welche die Realität nicht verkennen wollte. Und Krejcar war nicht auf Berichte aus zweiter Hand angewiesen; er hatte selbst gesehen und miterlebt, in welche Richtung sich Politik, Kultur und Gesellschaft in der ehemals vielbewunderten Sowjet-

union entwickelten. Ende 1937 äußerte auch er sich «gegen den Strom», wie dies Karel Teige 1938 formulierte.¹⁵ Obwohl Krejcar in der Zeitschrift *Přítomnost* bloß die Zensur einer Ausstellung über tschechoslowakische Kunst in Moskau ironisch kommentierte,¹⁶ wurden ihm prompt die «Unkenntnis» der aktuellen Entwicklungen in der UdSSR und eine grundlegend negative Einstellung aufgrund seiner persönlichen Erfahrungen vorgeworfen.¹⁷ Gegen Ende der 1930er Jahre zog sich Krejcar – ähnlich wie Karel Teige – immer stärker vom architektonischen Geschehen und den Diskussionen um den ideologischen Hintergrund des Kulturschaffens zurück. Es scheint fast, als ob er in Vorahnung der weiteren Ereignisse den Weg in die innere Emigration sorgfältig vorbereitete. Dass seine Frau Riva Jüdin war, verdunkelte die Perspektiven noch zusätzlich. Was für Mechanismen in Bewegung gesetzt wurden, dass sie die Zeit des Protektorats heil überstand, kann heute nicht mehr rekonstruiert werden.

Standen Krejcars Vorstellungen von Architektur vor seiner Abreise in die Sowjetunion noch ganz im Zeichen eines wissenschaftlichen Funktionalismus, wie ihn Karel Teige verfocht, so widerspiegelt spätestens der Pariser Pavillon Korrekturen an solch einer Auffassung. Im Erläuterungsbericht spricht Krejcar von der psychologischen Wirkung des Baus auf das Publikum und umschreibt Funktionalität nunmehr als «vieldeutigen Begriff».¹⁸ Wie zahlreiche andere Vertreter der modernen Bewegung schien auch er die Zukunft des Neuen Bauens in einer undogmatischen Öffnung und Erweiterung der bisherigen Konzepte zu sehen.

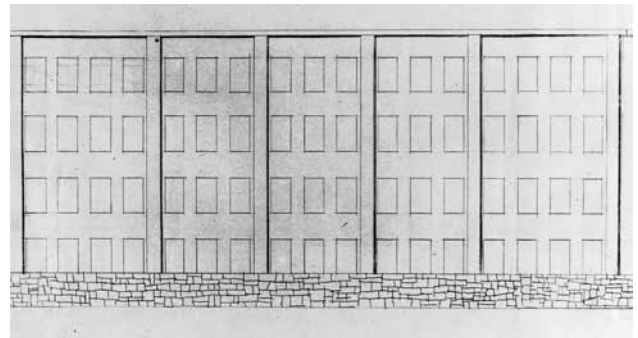
Krejcars Entwurf für das Staatliche Realgymnasium in Prag 2-Vyšehrad von 1937–1939 [WV 84] scheint in diesem Sinn eine Antwort auf den aktuellen Ruf nach einer neuen Monumentalität geben zu wollen [► Abb. 9.17]. Durchaus konventionell ist die achsiale Grundrisslösung in Form eines umgekehrten T, wobei die Ecken der Hauptfassaden leicht gegen innen gedreht sind. Wenig überzeugen mag die vorgesehene Akzentuierung der Fassaden mittels Lisenen und eines aus Naturstein gemauerten Sockels. Ob es sich dabei überhaupt um die endgültige Lösung handelt, kann aufgrund des nur fragmentarisch erhaltenen Plankonvoluts nicht mehr festgestellt werden. Auf jeden Fall aber lässt sich der Entwurf zur klassizierenden Linie der Prager Architektur der 1930er Jahre reihen, zu deren Vertretern etwa František M. Černý, Josef Gočár oder František Roith gehören. Wohl etwas überstrapaziert wäre ein Vergleich mit ähnlich gearteten Projekten, wie sie zu jener Zeit im Deutschen Reich oder in Italien entstanden.

Über das Aussehen zweier weiterer Projekte, die während der Zeit des Protektorats entstanden, ist nichts bekannt. Gemäß eigenen Angaben in einem Brief an das

Rektorat der Brüner Technik vom 1. August 1945 arbeitete Krejcar 1940–1945 am Umbau und der Erweiterung der Druckerei und des Verwaltungsgebäudes der *Česko-moravská akciová tiskárna* (Č.A.T.) [Böhmisch-mährische Aktiendruckerei] am Prager Karlsplatz [WV 89]. Im Baugeschichtlichen Archiv Prag 2 sind jedoch keine Hinweise auf eine mögliche Autorschaft Krejcars vorhanden.¹⁹ Auch über das von Krejcar erwähnte Projekt für das Wohnhaus von Jindřich Hatlák in Prag [WV 90] konnte nichts in Erfahrung gebracht werden. Beim Bauherrn handelte es sich um einen höheren Angestellten der Krankenkasse der Privatbeamten, den Krejcar möglicherweise in Zusammenhang mit seinem Sanatoriumsbau in Trenčianské Teplice kennengelernt hatte.²⁰

Zwischen 1939 und 1946 konnte Krejcar im Weiteren drei Wohnhäuser realisieren, in denen er pragmatisch-unpräzise regionalistische und traditionalistische Elemente verarbeitete, was nicht zuletzt auf die individuellen Wünsche der privaten Auftraggeberschaft zurückzuführen sein dürfte. 1939 entstand das Wohnhaus für Josef Pužman im Prager Außenbezirk Lhotka [WV 85], 1939–1940 das Wohnhaus von Anna Helbichová und Marta Sedláčková in Frenštát pod Radhoštěm [WV 86, 87] und um 1940 die Chata [Wochenend-/Sommerhäuschen] von Jiřina Ježková im östlich von Prag gelegenen Mirošovice [WV 91].

Josef Pužmans Wohnhaus an der Prager Peripherie darf mit seiner einfachen Kubatur und dem betont unspektakulären Äußeren als durchaus moderner und zeitgemäßer Wohnbau gelten [► Abb. 9.18]. Die gestalterische Zurückhaltung ist typisch für die späten 1930er Jahre; hier ging es nicht mehr um eine Modernität *à tout prix*, sondern um die pragmatische Kombination von Merkmalen des Neuen Bauens mit eher traditionalistischen Komponenten. So zeichnet sich das Haus Pužman einerseits durch eine funktionale Disposition des Innenraums und eine ausdifferenzierte Befensterung aus, andererseits aber werden die Verwendung eines flachen und vorkragenden Walmdachs oder die Applikation von «klassischen» Fensterläden im Obergeschoss zu charakteristischen Merkmalen. Vergewärtigen wir uns den nur wenige Zeit zuvor entstandenen, vielbeachteten Pariser Pavillon, so muss dieser Bau freilich äußerst bescheiden wirken und scheint einem ganz und gar anders gearteten Bauwillen zu entspringen. Andererseits aber mag das Haus Pužman für die lange Zeit verkannte Vielschichtigkeit und Anpassungsfähigkeit der modernen Bewegung stehen. Die große Anzahl solcher moderat-moderner Wohnbauten, wie sie gerade in der Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit entstanden, sprechen letztlich für die Breitenwirkung, die das Neue Bauen in diesem Land erreicht hatte. Und zwar nicht in Form von formal bestechenden, letztlich



9.17 – Jaromír Krejcar, Entwurf für das Staatliche Realgymnasium, Prag 2-Vyšehrad, 1937–1939 [WV 84].

| Aus: *Umění*, Jg. 37, 1989

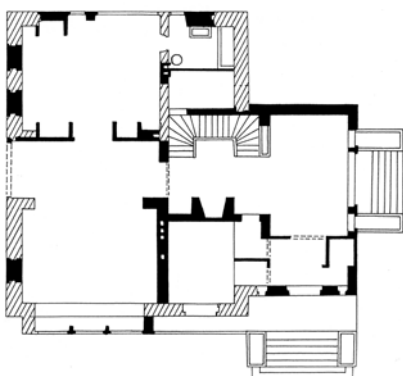


9.18 – Jaromír Krejcar, Haus Josef Pužman, Prag 4-Lhotka, Na dlouhé mezi 326/26, 1939 [WV 85].

| Foto: Jan Malý, 1984

aber unbewohnbaren Baukunstwerken für die aufgeschlossene Elite, sondern als pragmatische Umsetzung eines modernen Baugedankens, der quasi zum Allgemeingut geworden war.

Auch beim Umbau des Wohnhauses von Anna Helbichová, Krejcars Hausärztin, und ihrer Schwester, Marta Sedláčková, in Frenštát pod Radhoštěm verzichtete der Architekt auf große Gesten. Die Kubatur des ursprünglichen Baus wurde beibehalten und nur der Eingangsbereich vergrößert; Krejcars Eingriffe beschränkten sich auf die Veränderung der Befensterung, die Entfernung von Zierrat an den Fassaden und eine Präzisierung des Innenraums mittels neuer Zwischenwände [► Abb. 9.19–22]. Eine der wenigen erhaltenen Fotografien des 1985 abgerissenen Hauses zeigt die von Krejcar neu gestaltete großzügige Eingangshalle mit Cheminée und einer Treppe ins Obergeschoss [► Abb. 9.22]. Der



9.19–22 – Jaromír Krejcar, Umbau und Inneneinrichtung des Wohnhauses Anna Helbichová und Marta Sedláčková, Frenštát pod Radhoštěm, Vávrová ulice 340, 1939–1940, zerstört 1985 [WV 86, 87]. Ansichten; Grundriss Erdgeschoss; Entrée.

| Fotos: Jan Malý, 1980 / Plan: Rostislav Švácha



9.23 – Adolf Loos, Wohnung Loos, Giselastraße 3 (heute Bösendorferstraße), Wien, 1903. Kaminnische im Wohnraum mit großer Kupferhaube, Sitzbank und eingebautem Bücherregal; heute im Wien Museum, Wien.

| Foto: Martin Gerlach jun., um 1930, Albertina, Wien, ALA 3128

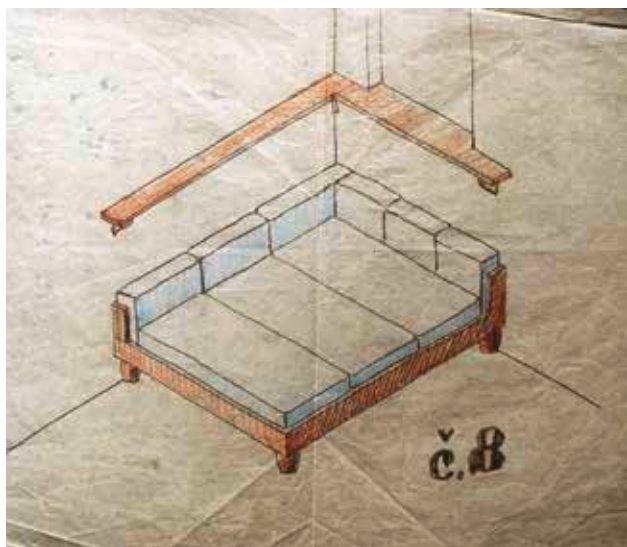


Raum wirkt gleich auf den ersten Blick stimmig und strahlt eine behagliche Atmosphäre aus, atmet den Charme von diskreter Modernität und geschmackvoller Wohnkultur. Krejcar scheint gerade dies gesucht zu haben. Der gestalterische Formenkanon des Neuen Bauen, der nur allzu oft zu unerträglich kargen und nüchternen Interieurs geführt hatte, war dabei kein Thema. Stattdessen setzte Krejcar bewusst auf die Wirkung traditioneller Baumaterialien wie Holz oder Backstein. Was letztlich in Krejcars Gestaltung anklingt, sind die schönen und wohnlichen, von der Tradition des englischen Landhauses inspirierten Interieurs der frühen Moderne. Und damit schlug Krejcar einen Bogen zur Architektur seines ehemaligen Lehrers Jan Kotěra – ein Umstand, den Rostislav Švácha im Kontext der Zeit nicht zuletzt auch als «Rückkehr zu beständigen und sicheren Werten» interpretiert hat. Auch die Möblierung und Detaillierung der Innenräume gingen auf Pläne Krejcars zurück [**Abb. 9.24–27**]. Bis 1946 entwarf er von der Eckbank bis zu den Beleuchtungskörpern das gesamte Interieur, wobei auch hier ein traditionalistisches Formenrepertoire und vorwiegend das Material Holz zur Anwendung gelangten. Zwar mag man den daraus resultierenden Gesamteindruck etwas despektierlich als «quasifolkloral» (Rostislav Švácha) bezeichnen, die in bester schlesischer Handwerkstradition sorgfältig gearbeiteten Möbelstücke und Einrichtungsdetails ergaben aber durchaus ein beachtenswertes Ensemble. Wie die Aufnahme der Eingangshalle erahnen lässt, dürften auch die anderen Wohnräume von einer ähnlich wohnlichen Atmosphäre durchzogen gewesen sein; einer Wohnatmosphäre, wie sie Krejcar bereits Ende der 1920er Jahre im Interieur für das Haus Grete Reinerová zu evozieren vermochte und die letztlich jener Art von Behaglichkeit verpflichtet ist, wie sie Adolf Loos verfocht [**Abb. 9.23**].

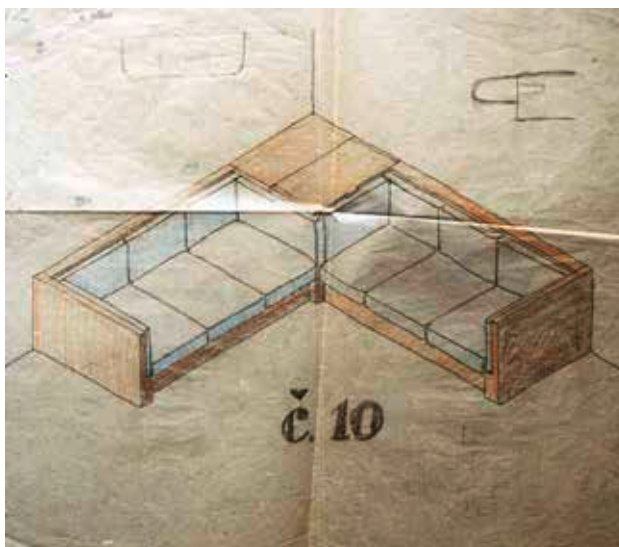
In einem erweiterten Kontext widerspiegelt Krejcars traditionalistischer Ansatz freilich auch die damals aktuellen Trends im Bereich des Innenraum- und Möbeldesigns.²¹ Im Zentrum der Diskussionen stand hier wiederum vermehrt die Frage der Kleinwohnung und deren Ausstattung, wobei gerade die kriegswirtschaftlichen Rahmenbedingungen nach neuen Lösungen verlangten. Gut durchdachte, einfache und doch komfortable Einrichtungskonzepte mit entsprechender Möblierung waren gefragt und analog zur Architektur kam es auch auf dem Gebiet des Innenraumdesigns zu einer kritischen Revision der bisherigen Maximen. Festgehalten wurde etwa, dass die im Zug des neuen Wohndesigns erdachten Einrichtungen und Möbel vielfach an den tatsächlichen Bedürfnissen der Bewohner vorbeizielten; ebenso konnten die verfochtene Typisierung und Standardisierung der Ausstattung nur in den allerwenigsten Fällen umgesetzt werden. Die realisierten Interieurs im Sinne des Neuen

Wohnens zeichneten sich nicht durch die angestrebte Einfachheit, sondern vielmehr durch Exklusivität aus und waren für die breiten Massen daher nicht erschwinglich. Als Folge daraus setzte man nun vermehrt auf die Produktion einfacher und solider, meist multifunktional nutzbarer Möbelstücke und griff dabei wieder auf traditionelle Formen, Materialien und Farben zurück [**Abb. 9.28, 29**]. Auch passten die Hersteller von Stahlrohrmöbiliar in Böhmen und Mähren wie Thonet und Spojené UP závody ihre Produktpalette an – zum einen war der bis zum Zweiten Weltkrieg wesentliche Exportsektor weggefallen, zum andern kamen nun aufwändige Verfahren wie die Verchromung des Stahlrohrs nicht mehr in Frage. Das nunmehr reduzierte Sortiment an einfachen und vielseitig einsetzbaren Stücken erfreute sich rasch großer Beliebtheit und wurde auch nach dem Krieg in den verstaatlichten Betrieben noch lange weiterproduziert. Wurde die Wohnung einst pointiert als funktional ausdifferenzierte «machine à habiter» bezeichnet, so ging es nun viel eher um ein «harmonisches», «freundliches» und «einfaches» Wohninterieur, wie dies einer der damaligen Wortführer, Jan E. Koula, formulierte. Musterinterieurs in der Ausstellung *Za novou architekturou* (1940) und die 1942 ebenfalls vom Tschechischen Werkbund organisierte Ausstellung *Lidový byt* [Die Volkswohnung] sollten dies vor Augen führen; Jan E. Koula selbst, Ladislav Žák, Josef Kittrich und Emanuela Kittrichová, Jiří Štursa und Vlasta Štursová statteten bei diesen Veranstaltungen ihre Interieurs durchwegs mit einfachen, soliden und gut kombinierbaren Stücken aus, die günstig in der Herstellung und erschwinglich im Erwerb waren. Massiv- oder Sperrholz, warme Farben, unterschiedlich gearbeitete Stoffe und einige geschmackvolle Wohnaccessoires sorgten für einen moderat-modernen Grundduktus. Jaromír Krejcars sorgfältig gestaltetes Innenraumdesign für das Wohnhaus von Anna Helbichová und Marta Sedláčková hätte in diesem Kontext durchaus ein beachtenswertes Anschauungsbeispiel abgegeben.

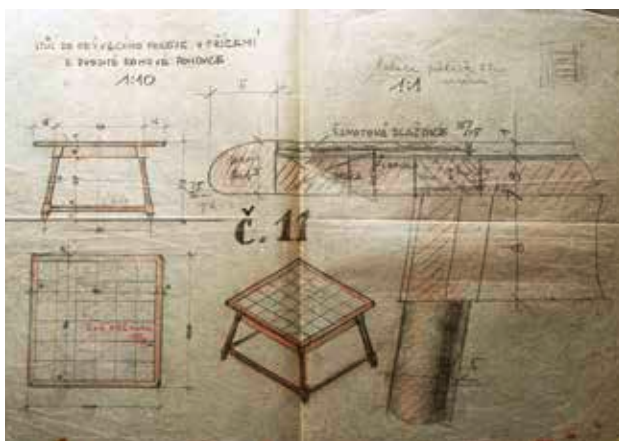
Wie ein kleines Idyll am Waldrand präsentiert sich Krejcars dritter während der Kriegsjahre realisierter Wohnbau, die Chata für Jiřina Ježková, eine Bekannte des Architekten, in Mirošovice [**Abb. 9.30**]. Krejcar realisierte hier eine Bauaufgabe, wie sie tschechischer nicht sein kann. In der Zwischenkriegszeit erfreute sich die Chata – sinngemäß etwa mit Wochenend- oder Sommerhäuschen zu übersetzen – zunehmender Beliebtheit. Wer es sich leisten konnte, erwarb ein kleines Stückchen Land und errichtete dort ein kleines Häuschen, um übers Wochenende oder in den Ferien den Strapazen des Stadtlebens zu entfliehen. Nach dem Zweiten Weltkrieg sollten die in den seltensten Fällen von Architekten sondern stolzen Heimwerkern errichteten Chatas zu privaten Refugien vor der Realität des sozialistischen Alltags werden.



9.24–26 – Jaromír Krejcar, Inneneinrichtung des Wohnhauses Anna Helbichová und Marta Sedláčková, 1939–1946 [WV 87]. Entwurfszeichnungen.
| Privatsammlung



9.27 – Jaromír Krejcar, Liege-Sofa, 1927 [WV 33].
Gestreifter Bezug von Slávka Vondráčková.
| Aus: *Stavitel*, Jg. 9, 1928



Simple Standardmöbel für alle statt exklusives Stahlrohrmobiliar für wenige:



9.28 – Ladislav Žák, Wohnung für einen Single in der Ausstellung *Lidový byt* [Die Volkswohnung], Prag, 1942.
| NTM



9.29 – Emanuela Kittrichová, Wohnzimmer, frühe 1940er Jahre.
| Aus: *Architektura ČSR*, Jg. 5, 1946

Jeweils am Freitag Mittag verließen ganze Heerscharen in überfüllten Zügen oder vollbepackten Škodas die Stadt, um ihre privaten Paradiese aufzusuchen.²² Hätte der Auftrag, ein kleines Ferienhaus zu errichten, noch wenige Jahre zuvor für einen Vertreter des Neuen Bauens wie Jaromír Krejcar die Motivation geweckt, experimentierfreudig als zeitgemäß erachtete Bautechnologien und Materialien einzusetzen, so schien dies nun kein Thema mehr. Vielmehr war das Resultat jetzt ein einfaches, aber sorgfältig proportioniertes, auf einem aus Naturstein gemauertem Sockel aufliegendes Blockhaus mit tief heruntergezogenem Giebedach. Ganz augenscheinlich orientierte sich Krejcar sowohl in der Lösung der Bauaufgabe als auch in der Materialwahl an regionalen Vorgaben und demonstrierte, wie diese zeitgemäß neu interpretiert werden könnten; und dies freilich unter Verzicht auf volkstümliche Ornamentik oder schmiedeeisernen Zierat. Die Chata von Jiřina Jeřková könnte in ihrer Gestaltung durchaus als regionalistisch geprägtes Kleinod bezeichnet werden. Sucht man nach ähnlich gearteten Bauten jener Zeit, so müssten beispielsweise die Wohnhäuser in Skryje bei Tišnov von Bohuslav Fuchs Erwähnung finden, die vielleicht noch prägnanter und zukunfts-trächtiger zum Ausdruck bringen, wohin die Anreicherung eines modernen Bagedankens mit regionalen Vorgaben führen kann [**Abb. 9.31**].

«Dvouletka»

Im Vergleich mit den anderen zentraleuropäischen Staaten war die Tschechoslowakei von Zerstörungen infolge des Zweiten Weltkriegs am wenigsten betroffen. Nennenswerte Schäden gab es in einigen Industriegebieten (Škoda-Werke in Plzeň, Industrieanlagen um Ostrava); Prag wurde zweimal bombardiert. Kurz vor Ende des Kriegs, Anfang Mai 1945, brannte der neugotische Flügel des Altstädter Rathauses ab.

Die mehr oder minder intakte Wirtschaft bot somit die besten Voraussetzungen, unter neuen Vorzeichen auch an die Baukultur der 1930er Jahre anzuknüpfen.²³ Vor allem für diejenigen, die sich mit der weitgehenden Industrialisierung der Bauprozesse beschäftigten, wurde der Zweijahresplan zur Wiederherstellung der Nationalwirtschaft [tschech. kurz: *dvouletka*] zu einem ersten Bewährungsfall. 1946 von mehreren Ämtern vorbereitet, wurde er 1947–1948 umgesetzt. Hinter dem Konzept des Plans standen verschiedene Strategien und Vorbilder, wobei wohl die meisten Instanzen das sowjetische System der Fünfjahrespläne vor Augen hatten. Der Bau von neuen Wohnungen und Siedlungsanlagen spielte innerhalb des Zweijahresplans eine relativ untergeordnete Rolle. Hauptsächlich ging es um die Erneuerung des Verkehrsnetzes, den Ausbau wichtiger Industriezweige (Schwerindustrie, Hüttenwesen, chemische Industrie, Maschi-



9.30 – Jaromír Krejcar, Chata von Jiřina Jeřková, Mirošovice, um 1940 [WV 91].

| Privatsammlung

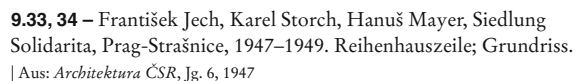


9.31 – Bohuslav Fuchs, Wohnhäuser, Skryje bei Tišnov, 1939. Ansicht.

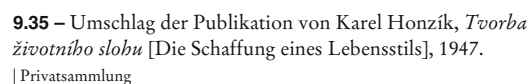
| Archiv des Autors



| Aus: Pechar, *Československá architektura 1945–1977*, 1979



9.33, 34 – František Jech, Karel Storch, Hanuš Mayer, Siedlung Solidarita, Prag-Strašnice, 1947–1949. Reihenhausezeile; Grundriss.
| Aus: *Architektura ČSR*, Jg. 6, 1947



9.35 – Umschlag der Publikation von Karel Honzík, *Tvorba životního slohu* [Die Schaffung eines Lebensstils], 1947.
| Privatsammlung

nenbau) sowie die Verbesserung der Telekommunikation und des Rundfunkwesens. Die geplanten 150 000 neuen Wohnungen sollten fast ausschließlich als Fabriksiedlungen in den großen Industriezentren errichtet werden.²⁴

Die Erweiterung und Modernisierung des Eisenbahnnetzes führte zu einer ganzen Reihe neuer Bahnhofsbauten – etwa in Pardubice, Prag-Smíchov, Prostějov und entlang der Neubaustrecke Brno–Havlíčkův Brod; neue Gebäude und Sendestationen des Tschechoslowakischen Rundfunks entstanden in Brno, Plzeň und Prag. Die größten Wohnsiedlungen innerhalb des Zweijahresplans entstanden ab 1947 in den nordmährischen, zentral- und nordböhmisches Industrieregionen: Ostrava-Bělský les (Anna Friedlová, Jiří Štursa, Vladimír Meduna u. a.), Most (Ferdinand Fencel, Jiří Novotný), Kladno-Rozdělov (Josef Havlíček, Václav Hlinský u. a.). Letztere wurde nur teilweise realisiert und später durch Bauten im Stil des Sozialistischen Realismus ergänzt. Alle diese ausgedehnten Anlagen bestanden aus mehrgeschossigen, meist identischen Wohnblöcken, die in aufgelockerter Bebauung auf dem Areal platziert wurden, wobei die Siedlung in Kladno 1953–1958 errichtete, ähnlich wie in Zlín hintereinander aufgereichte Wohnhochhäuser komplettierten. [► Abb. 9.32] Neben weiteren neuen Siedlungsanlagen, die vor allem in der Nähe von bedeutenden Industriebetrieben entstanden, bestimmte der Zweijahresplan auch die Entwicklung der traditionellen tschechischen Zentren der modernen Architektur. Zu den bedeutendsten Neuanlagen zählen die in mehreren Etappen errichtete Siedlung Solidarita in Prag-Strašnice von František Jech, Karel Storch und Hanuš Mayer (1947–1949) [► Abb. 9.33, 34], die Siedlung Labská kotlina in Hradec Králové von Josef Havlíček und František Bartoš (1947–1948) oder die Wohnhäuser in Brno-Tábor von Josef Polášek, Vilém Kuba und Jiří Kroha (1946–1948).²⁵

Obwohl die ursprünglich anvisierten Ziele nur teilweise erfüllt werden konnten, kann man aus architektonischer Hinsicht die kurze Phase des Zweijahresplans zu den interessantesten Kapiteln in der Geschichte der tschechischen Architektur des 20. Jahrhunderts zählen.

Funktionalistischer Ausklang

Der Großteil der während des Zweijahresplans entstandenen Bauten knüpfte an die funktionalistische Architektur der Vorkriegszeit an; freilich unter neuen Vorzeichen und unter Berücksichtigung der während des Kriegs geführten Debatten über mögliche Unzulänglichkeiten der funktionalistischen Architektur.²⁶ Eine wichtige Rolle spielte bis Ende der 1940er Jahre die Entwicklung in Westeuropa. Sie wurde mit Interesse verfolgt und insbesondere die Impulse aus den skandinavischen Ländern schienen eine neue Richtung auf dem Weg zu einer «Vermenschlichung» der Architektur zu weisen.

Die Debatten, die innerhalb der tschechischen Architekturszene geführt wurden, wurzelten in den bereits während der 1930er Jahre geführten Polemiken zwischen den Anhängern einer Verwissenschaftlichung des Bauens aus dem Umfeld Karel Teiges und den Verfechtern eines emotionaleren Zugangs zur Architektur. Auch gegen Ende der 1940er Jahre blieben diese Positionen bestehen. Weder der Versuch des Kunsthistorikers Oldřich Stefan, die moderne Bewegung in einen erweiterten historischen Kontext zu stellen, noch Karel Honzík's Korrekturen an der funktionalistischen Doktrin, die er 1946 in seinem Buch *Tvorba životního slohu* [Die Schaffung eines Lebensstils]²⁷ zusammenfasste, konnten zukunftsweisende Perspektiven eröffnen [► Abb. 9.35]. Schon gar nicht die von Jiří Kroha ab 1945 vermehrt geäußerte Wertung der funktionalistischen Architektur als «subjektiv» zwar fortschrittliche, «objektiv» allerdings bourgeoise Bewegung.

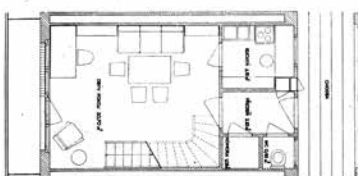
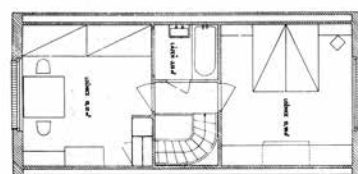
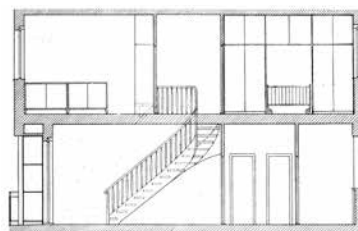
Neben den Projekten und Bauten eines Jiří Voženilek, Karel Janů und Jiří Štursa mit ihrem vorrangigen Ziel der Baurationalisierung, widerspiegelt die architektonische Produktion jener Zeit ein vielgestaltiges Bild. Festzustellen ist anhand der Projekte und Bauten etwa von Karel Honzík, Vít Obrtel, Ludvík Hilgert oder der Gebrüder Šlapeta mehr Freiheit in der Form und bei der Konzeption des Grundrisses, die Aufnahme regionaler und auch traditioneller Gestaltungselemente, ein gewisser Hang zu Robustheit, Schwere und zum Monumentalen, oftmals gar die Reintegration von Ornamenten und rein dekorativen Mustern. Vereinfacht könnte man festhalten, dass es den Architekten mehr als auch schon um einen bestimmten Ausdruck ihrer Bauten, um deren (positive) Wirkung auf den Menschen ging.

Zu den bedeutendsten Architekten jener Zeit zählt Bedřich Rozehnal, Architekt mehrerer großer Krankenhäuser in Mähren.²⁸ Bei diesen Bauten demonstrierte er exemplarisch die betrieblichen Vorzüge eines Monoblocks gegenüber der traditionellen Pavillon-Anlage. Rozehnals Architektur überzeugt durch ein ausgewogenes Verhältnis zwischen axial und asymmetrisch angelegten Baukörpern, durch einen ausgeprägten Sinn für die Wirkungskraft der baulichen Großform, aber auch durch die virtuose Ausführung plastisch wirksamer Details.

Im Zuge des Wiederaufbaus nach 1945 gewannen auch spezifische Bauaufgaben der kulturellen und sozialen Infrastruktur an Bedeutung. So wurde aus einer der Errungenschaften der sowjetischen Konstruktivisten, dem Arbeiterklub, hier das Haus der Kultur [Dům kultury]. Noch ein weiterer Kondensator für eine neue Gesellschaft wurde reaktiviert: das Kollektivwohnhaus. Fast 20 Jahre, nachdem es Karel Teige als einzige mögliche Wohnform der Zukunft propagiert hatte, wurden nun in der Nachkriegs-Tschechoslowakei zwei Kollektivwohnhäuser gebaut – in der Baťa-Stadt Zlín (Jiří



9.36 – Jiří Voženilek, Kollektivwohnhaus, Zlín, 1947–1951.
| Foto: Klaus Spechtenhauser



9.37–40 – Václav Hlinský, Evžen Linhart, Kollektivwohnhaus der Stalinbetriebe, Litvínov-Záluží, 1946–1958. Modell des überarbeiteten Wettbewerbsprojekts, 1947; Seitenflügel mit Maisonette-Wohneinheiten; Ansicht, Schnitt, Grundriss einer Maisonette-Wohneinheit. Eine komplett eingerichtete Wohneinheit in Originalgröße wurde 1947 in der Tschechoslowakischen Abteilung an der VIII. Triennale in Mailand gezeigt.

| Aus: *Architektura ČSR*, Jg. 18, 1959

Voženílek, 1947–1951) [**Abb. 9.36**] und im nordböhmischen Litvínov (Václav Hlinský, Evžen Linhart, 1946–1958).²⁹ [**Abb. 9.37–40**] Sollten zu Beginn der 1930er Jahre noch Einzelwohnzellen zur vollständigen Emanzipation der Bewohner führen und die bourgeoise Institution der Familie endgültig aus dem Weg räumen, so entschied man sich nunmehr in beiden Fällen für eine pragmatischere Lösung mit traditionellen Wohnungen und hielt sich auch bei überstürzten Kollektivierungsprogrammen zurück. Sowohl in Zlín als auch in Litvínov wurden dennoch umfangreiche Gemeinschaftseinrichtungen wie Restaurants, Zentralwäscherei, Kinderkrippen und Kindergarten eingerichtet. Die Angestellten der mittlerweile verstaatlichten Baťa-Werke wussten damit offenbar besser umzugehen als diejenigen der Chemischen Betriebe in Litvínov: Hier wurden schon einige Jahre nach der Eröffnung des Gebäudes praktisch alle Gemeinschaftseinrichtungen wegen zunehmender Unstimmigkeiten aufgehoben.

Grün statt grau

War es das bunte und umtriebige Leben auf den Straßen der Großstadt, in dem zu Beginn der 1920er Jahre die poetistische Avantgarde das Sinnbild von Modernität erblickt hatte, so wandten sich die Architekten und Städtebauer nun zunehmend vom Bild der geschlossenen und kompakten Stadt ab. Auch die Künstler, Dichter, Fotografen und Theoretiker der *Skupina 42* [Gruppe 42] begannen während der Kriegsjahre, die spezifische Poesie des Provisorischen, Fragmentarischen und Verblichenen an der Peripherie der Städte für sich zu entdecken.³⁰ In der Architektur waren es die Beschäftigung mit regionalplanerischen Aspekten, mit Siedlungsmustern nach dem Vorbild von Miljutins linearer Stadt, aber auch das Einfließen der innerhalb der CIAM geführten Diskussionen um die «Funktionelle Stadt» und ihre Folgen, was vermehrt zu antiurbanen Planungen führte. Sogar Josef Havlíčeks Projekt für die Bebauung der Prager Neustadt mit riesigen Wolkenkratzern (1943–1945) kann in diesem Kontext verstanden werden, ging es doch von der Verwandlung des Prager Stadtzentrums in eine ausgedehnte Parklandschaft aus [**Abb. 9.41**]. Damit klingen freilich schon Wesenszüge der gebauten Umwelt an, wie sie später das Stadt- und Landschaftsbild – unabhängig ob in Ost oder West – entscheidend prägen sollten: gegliederte oder aufgelockerte Strukturen im Sinne einer Collage aus den gängigen Bebauungstypologien, «die in den jeweils benötigten Portionen und fein säuberlich nach Sorten getrennt zu immer neuen und doch sich meist sehr ähnlichen Quartieren zusammengefügt werden, durch die «das Grün hindurchfließt.»³¹

Den wohl originellsten und zugleich radikalsten Beitrag zu den damaligen Debatten um zukünftige Be-

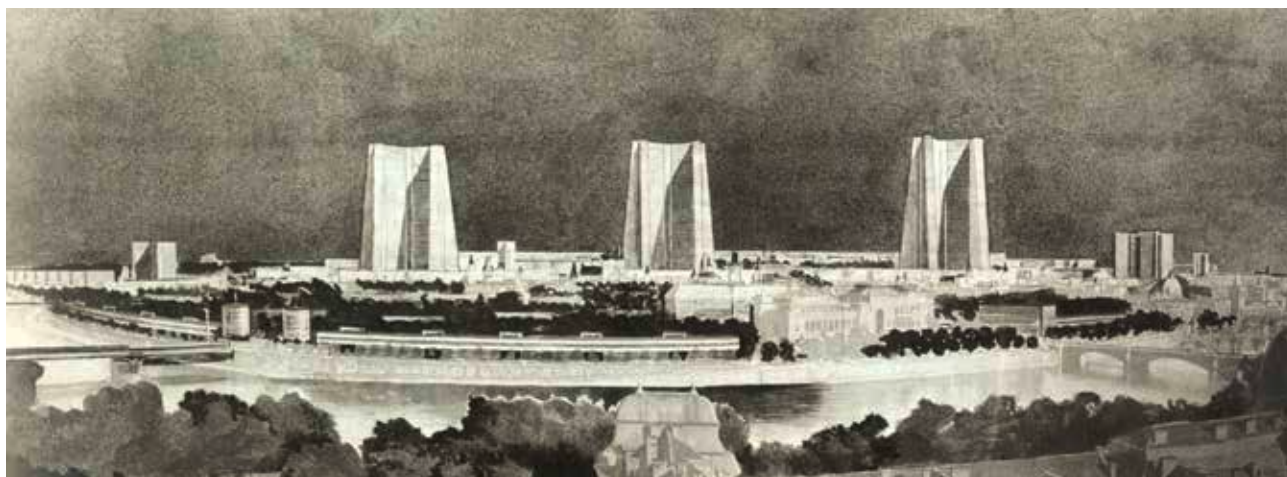
bauungs- und Besiedlungsstrategien lieferte Ladislav Žák mit seinem Konzept der «bewohnbaren Landschaft».³² In mehreren zwischen 1936–1949 publizierten theoretischen Aufsätzen und der umfangreichen Schrift *Obytná krajina* [Die Wohnlandschaft]³³ [**Abb. 9.42**] entwickelte Žák seine Vorstellungen einer schrittweisen Rückeroberung der Stadtlandschaften durch die Natur. Die Industrie sollte dabei als vollautomatisierte Produktionsmaschinerie im Untergrund verschwinden, die bis anhin von Fabriken besetzten Stadtperipherien in Parks und Wälder verwandelt werden. Voraussetzung dafür müsste die «Befreiung der Natur» von liberalistischer und profitorientierter Ausbeutung und die Neukultivierung des in Volkseigentum überführten Grund und Bodens im Rahmen eines «pannaturalistischen Sozialismus» sein [**Abb. 9.43**]. Als Žák nach 1945 beobachten musste, wie der innerhalb des Zweijahresplans in Angriff genommene Wiederaufbau zu einer noch größeren Zerstörung der Landschaft als die kapitalistische Industrialisierung führte, begann er diese Entwicklungen vermehrt zu kritisieren. Bereits in den Rezensionen seiner Publikation *Obytná krajina* begannen die ersten Angriffe auf den weitsichtigen Architekten: Er wurde von Leuten wie Jiří Voženílek oder Oldřich Starý des Unverständnisses der marxistischen Theorien, der Schwarzseherei oder unverantwortbarer und für die gesellschaftliche Entwicklung gar gefährlicher Nostalgie bezichtigt.

Neubeginn bei Krejcar

Es scheint nicht Jaromír Krejcars Sache gewesen zu sein, während der Zeit des Protektorats an umfangreichen theoretischen Konzepten herumzufeuern – wie etwa Karel Honzík oder Ladislav Žák. Sein erster Herzinfarkt im Winter 1938/39 hatte zudem bleibende Folgen hinterlassen. Auch der Tod von Milena Jesenská am 17. Mai 1944 dürfte für Krejcars labile Verfassung nicht gerade zuträglich gewesen sein; trotz Scheidung hatten Jesenská und Krejcar über die Jahre hinweg regelmäßigen Kontakt gepflegt.

Obwohl gesundheitlich angeschlagen versuchte Krejcar nach 1945, mit mehreren Projekten wieder ins architektonische Geschehen einzugreifen. Er beteiligte sich 1945–1947 an den Wettbewerben für die Gedenkstätte in Lidice [**WV 93, 96**] und die Erweiterung des Altstädter Rathauses [**WV 95**], reichte 1946 zusammen mit Bohumil Holý ein Wettbewerbsprojekt für eine Siedlung mit Kollektivwohnhäusern in Litvínov ein [**WV 94**] und entwarf 1948 die Fabrik Fatra samt Arbeitersiedlung in Südmähren [**WV 99**]. Zudem entstand 1947/48 ein Projekt für ein Kulturhaus im Kibbuz Afikim in Palästina [**WV 98**].

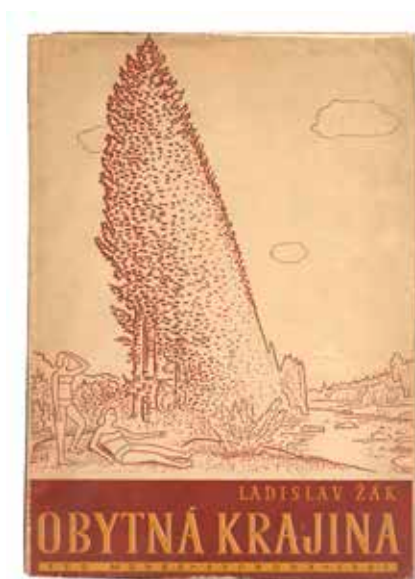
Der 1946 ausgelobte Wettbewerb zur Erweiterung des Altstädter Rathauses und zur Neugestaltung des Altstädter Rings in Prag stieß auf großes Echo bei den Architekten;



9.41 – Josef Havlíček, Projekt für die Bebauung der Prager Neustadt mit Wolkenkratzen, 1943–1945.

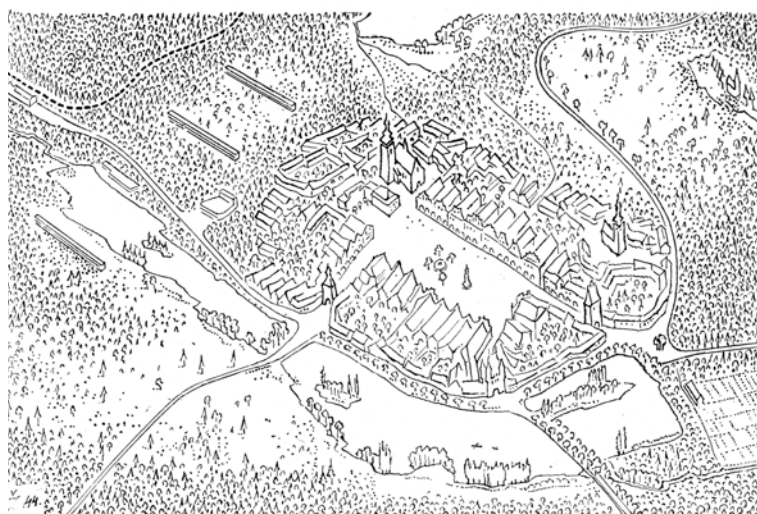
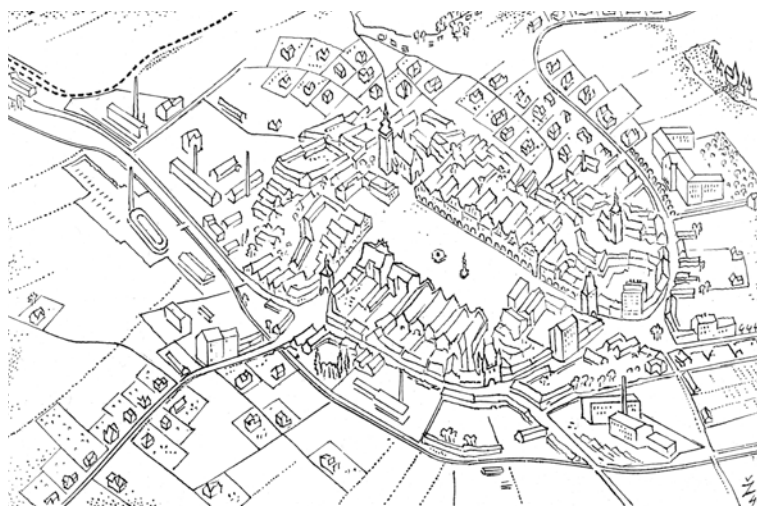
| Aus: Švácha, Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění* (V) 1939/1958, 2005

Ladislav Žák's Wohnlandschaft.



9.42 – Umschlag der Publikation von Ladislav Žák, *Obytná krajina* [Die Wohnlandschaft], 1947.

| Privatsammlung



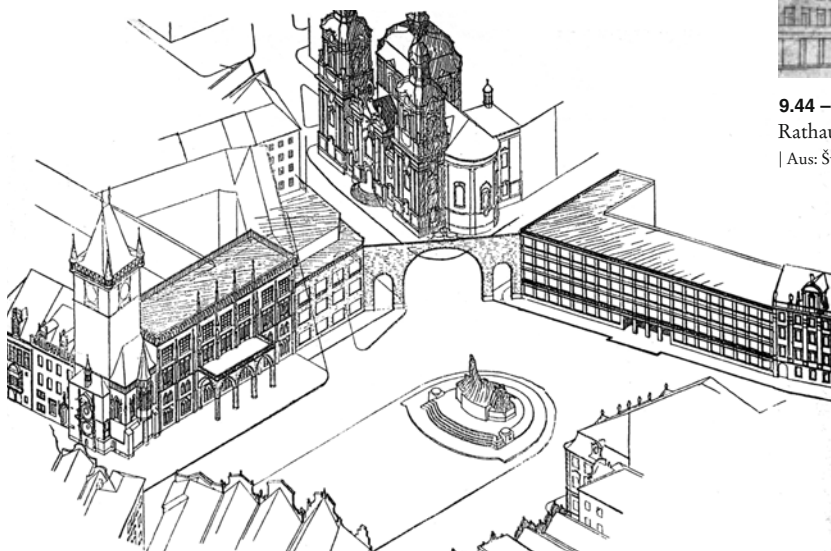
9.43 – Zeichnungen von Ladislav Žák aus seiner Publikation *Obytná krajina*. Oben: Bisherige Bebauung einer Kleinstadt mit unkontrolliert in die Umgebung wachsenden Bauten. Unten: Zukünftige Reorganisation mit wenigen, gezielt gesetzten Neubauten in der Umgebung und einer Renaturierung der Landschaft – eine Anlage «der Zukunft, zuträglich für die Entwicklung eines freien und vergeistigten Lebens».

| Aus: Žák, *Obytná krajina*, 1947

zum Abgabetermin wurden 93 Projekte eingereicht. Dies mag mit der äußerst prominenten Bauaufgabe zu tun haben, wohl aber auch mit der langen Durststrecke, die nun beendet schien. Bereits seit Anfang des Jahrhunderts beschäftigten sich die Architekten mit der Umgestaltung des Altstädter Rathauses. Zum einen ging es darum, den nördlichen und – da von der Wiener Oberhoheit geplanten – wenig geliebten neugotischen Anbau zum Verschwinden zu bringen, den 1848 Paul Sprenger auf der Basis eines überarbeiteten Projekts von Peter von Nobile vollendet hatte. Zum andern sollte der gesamte Südbereich des Baukomplexes zwischen Altstädter und Kleinem Ring umgestaltet werden. 1901 wurde ein erster Wettbewerb ausgeschrieben, es folgten weitere, jedoch erst derjenige von 1909 sorgte für Aufsehen, da nunmehr moderne Projekte von Architekten wie Pavel Janák oder Josef Gočár den historisierenden Entwürfen aus etablierten Kreisen die Stirn boten. Vor allem Josef Gočárs futuristisch anmutender Entwurf erhitze die Gemüter, rechnete er doch mit einem weitgehenden Abriss der bestehenden Bausubstanz gegen den Kleinen Ring und einem kolossal gearteten Neubau in Form einer 90 Meter hohen, abgestuften und steil ansteigenden Pyramide [**Abb. 9.44**]. «Mein Rathausgebäude verändert grundlegend das Bild der Prager Altstadt», kommentierte Gočár provokant im Fachorgan *Styl*.³⁴ Selbstverständlich blieb sein Projekt nur Vision; aber in seinem gesamten Duktus kündigte es die kommende Etappe der architektonischen Moderne an, wie sie Gočár und Janák zusammen mit Josef Chochol und Vlastislav Hofman verfechten sollten: den architektonischen Kubismus. Nachdem 1938 ein weiterer Wettbewerb zu keiner überzeugenden Lösung geführt hatte, nahm man nun unmittelbar nach dem Krieg einen neuen Anlauf zur Neugestaltung von Altstädter Rathaus und Ring. Die Aufgabe war ebenso attraktiv wie anspruchsvoll: Zum einen ging es darum, den Nordflügel komplett neu zu errichten – in den letzten Kriegstagen hatten ihn die Nationalsozialisten angezündet und der ausgebrannte Torso wurde nun zum Abriss freigegeben. Zum andern sollten auch das ebenfalls stark beschädigte, neubarocke Miets- und Geschäftshaus an der Ecke Altstädter Ring / Pařížská (1896–1897, Rudolf Kříženecký, Otakar Materna) und die anschließende, ehemalige Städtische Sparkasse, ein Komplex neubarocker und Jugendstilbauten (1899–1910, Osvald Polívka) durch einen vereinheitlichenden Neubau ersetzt werden. Dazu kamen noch die Neugestaltung des Platzes an sich, eine Neukonzeption der Verkehrsführung und die visuelle Integration der in der Nordwestecke des Platzes situierten St. Niklaus-Kirche. Gefordert war also eine weitblickende stadträumliche Lösung, die der Bedeutung des Orts Rechnung trug. Sie sollte auf die bestehenden Bauten eingehen, aber gleichzeitig neue Akzente setzen.

Das von Jaromír Krejcar eingereichte Projekt scheint diesen Anforderungen nicht ganz gerecht zu werden [**Abb. 9.45**]. Es sah eine Rekonstruktion des abgebrannten neugotischen Nordflügels vor, ergänzt durch einen niedrigen Annexbau. An der Nordseite des Platzes sollte ein relativ niedriger, langgestreckter Bau mit einer wenig modulierten Rasterfassade zu stehen kommen. Als – wenig überzeugende – Verbindung dieser beiden Baukomplexe plante Krejcar eine übereck angelegte, dreibogige Torwand, die den Blick auf die St. Niklaus-Kirche gewährleistete. Nicht ohne Grund hat Rostislav Švácha den Entwurf, dem der Charakter einer beiläufigen Ideenskizze anhaftet und der in der Nähe von temporärer Kulissenarchitektur anzusiedeln wäre, als «ein wenig absurd» bezeichnet. Überzeugendere Vorschläge lieferten andere Architekten. František M. Černý etwa entwarf einen langgestreckten, durch einen Mittelrisalit akzentuierten Neubau in spätmoderner Monumentalität und holte sich damit die höchste Auszeichnung im Wettbewerb. Ladislav Machoň und Augusta Müllerová projektierten einen geschickt gegliederten Annexbau und schufen damit einen großzügigen Freiraum vor der St. Niklaus-Kirche. Ebenfalls eine beachtenswerte Lösung lieferte Bohumil Kříž mit seinem langgestreckten Erweiterungsbau mit vorgesetzter Tragstruktur, der in seiner formalen Ausgestaltung der Schauffassade Bauten späterer Dekaden anklingen lässt. Und auch auf das Projekt von Jiří Štursa sei hingewiesen, das die Ruine des neugotischen Sprenger-Flügels stehen ließ und dahinter einen gegen oben pyramidal abgestuften Neubau in Zlíner Skelettbauweise vorsah – eine ähnlich provokante Geste wie Gočárs Projekt von 1909, wenn auch mit anderer ideologischer Ausrichtung.³⁵ [**Abb. 9.46–49**] Schien eine überzeugende und konsensfähige Lösung gerade bei diesem Wettbewerb in greifbarer Nähe gewesen zu sein, zu einer Umsetzung kam es auch dieses Mal nicht. Ebenso wenig bei weiteren Wettbewerben 1965, 1967 und 1987.

Von ähnlicher nationaler Bedeutung wie der Prager Wettbewerb war auch derjenige für den Wiederaufbau des unweit von Kladno gelegenen Dorfes Lidice. Als Folge des Attentats von tschechischen Widerstandskämpfern auf den Stellvertretenden Reichsprotektor von Böhmen und Mähren, Reinhard Heydrich, am 27. Mai 1942 in Prag – Heydrich erlag am 4. Juni seinen Verletzungen – hatten die Nationalsozialisten massive Vergeltungsmaßnahmen gegen die tschechische Zivilbevölkerung eingeleitet. Unmittelbar nach dem Heydrich-Attentat wurde der Schriftsteller und vormalige Bauherr Jaromír Krejcars, Vladislav Vančura, verhaftet und zusammen mit anderen Intellektuellen ohne Gerichtsverfahren erschossen. In der Nacht zum 10. Juni 1942 wurde die Bergarbeitersiedlung Lidice umstellt, alle Zufahrtswege blockiert und die Be-



9.45 – Jaromír Krejcar, Wettbewerbsprojekt für die Erweiterung der Staroměstská radnice [Altstädter Rathaus] und Neugestaltung des Staroměstské náměstí [Altstädter Ring], Prag 1-Staré Město. Offener Wettbewerb, 1946 [WV 95]. Zeichnung: Bohumil Hypšman.

| Aus: Hypšman, Bohumil, *Sto let Staroměstského rynku a radnice* [100 Jahre Altstädter Ring und Rathaus], Bd. 2, Praha: V. Poláček, 1947



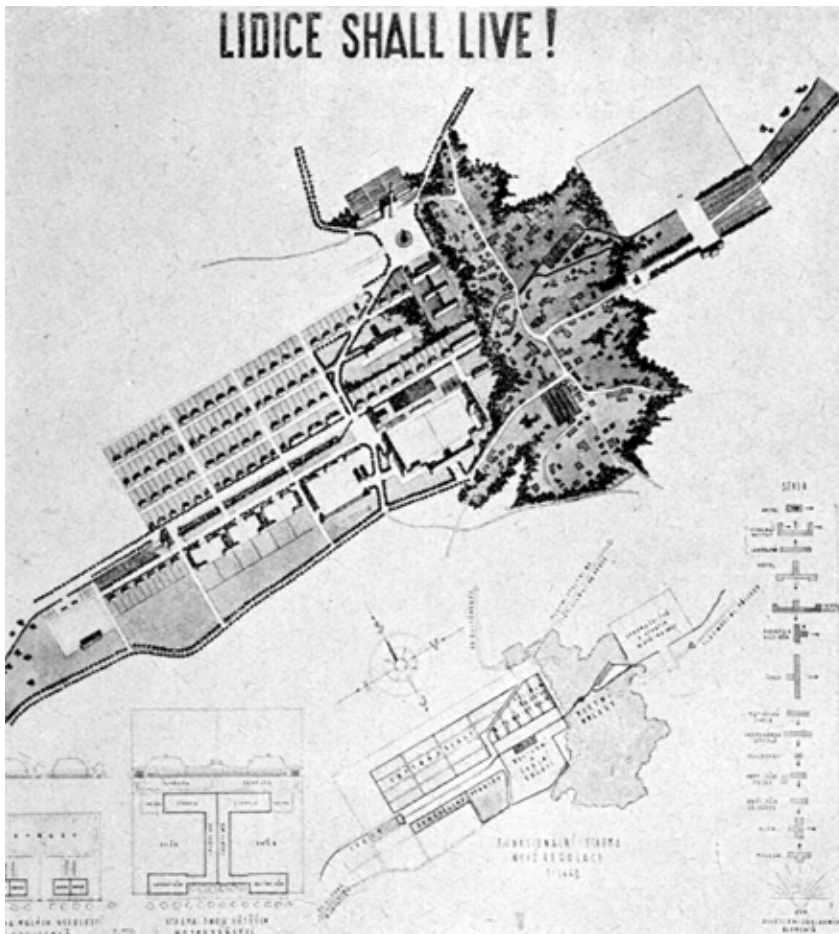
9.44 – Josef Gočár, Wettbewerbsprojekt für das Altstädter Rathaus, Prag, 1909.

| Aus: Švestka; Vlček, 1909–1925 *Kubismus in Prag*, 1991



9.46–49 – Offener Wettbewerb für die Erweiterung der Staroměstská radnice [Altstädter Rathaus] und Neugestaltung des Staroměstské náměstí [Altstädter Ring], Prag 1-Staré Město, 1946. Oben: Projekte von František M. Černý (Siegerprojekt) und Bohumil Kříž. Unten: Projekte von Ladislav Machoň, Augusta Müllerová und Jiří Štursa.

| Aus: *Architektura ČSR*, Jg. 6, 1947



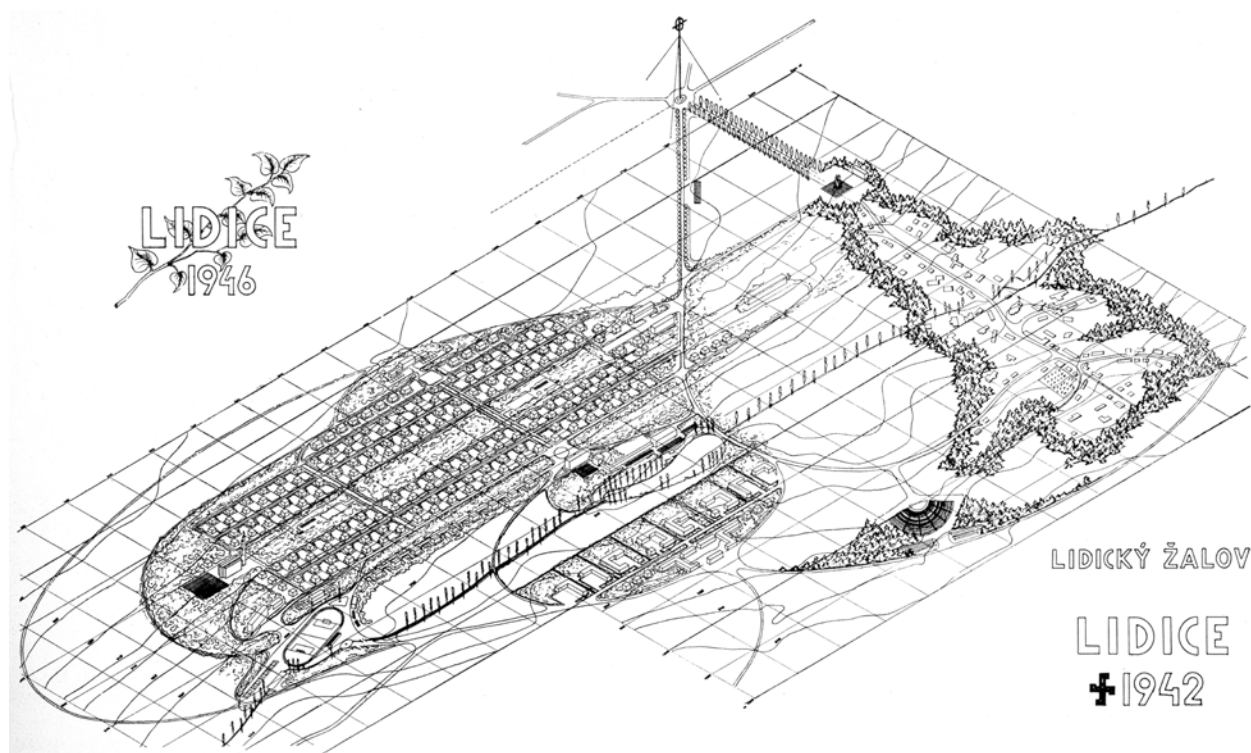
9.50 – Jaromír Krejcar, Wettbewerbsprojekt für den Bau einer Gedenkstätte und einer neuen Ansiedlung, Lidice, Kreis Kladno. Offener Ideenwettbewerb, 1945 [WV 93].

| Aus: *Architektura ČSR*, Jg. 5, 1945–1946

völkerung zusammengetrieben. Alle männlichen Bewohner, die älter als 15 Jahre waren, wurden am nächsten Tag erschossen, die Frauen und Kinder in KZs deportiert und teilweise ebenfalls ermordet. Das Dorf wurde in Brand gesteckt und gesprengt, anschließend eingeebnet, um es vollständig von der Landkarte zu tilgen. Wenige Tage später wurde die Ansiedlung Ležáky samt ihren Bewohnern in identischer Weise ausgelöscht.

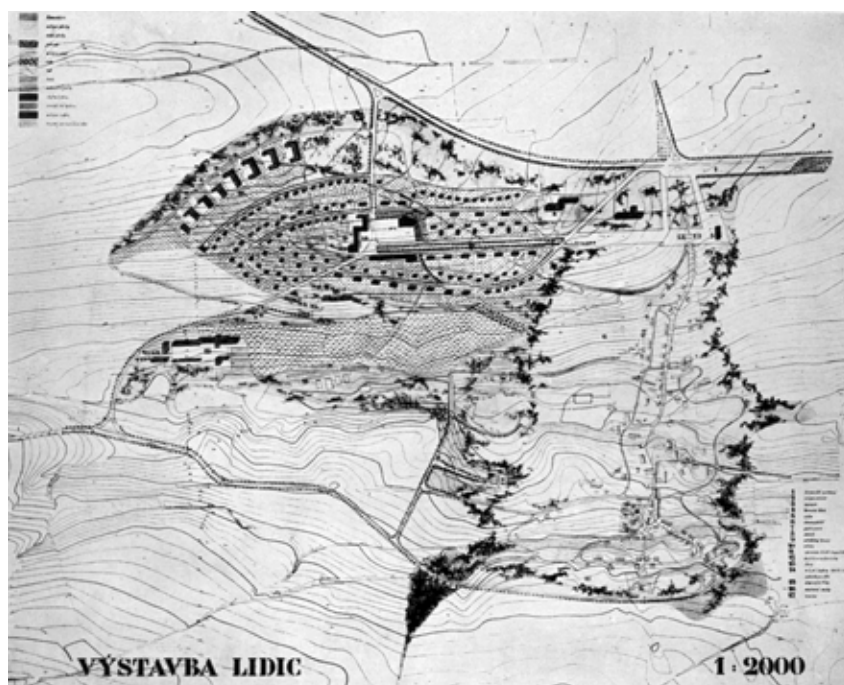
Nach dem Krieg wurden an beiden Schauplätzen des nationalsozialistischen Terrors nationale Gedenkstätten eingerichtet. In Ležáky war es Ladislav Žák, der ab 1946 die Gestaltung des Geländes mit symbolischen Mahnmalen plante, im Fall von Lidice beschloss man, sowohl eine Gedenkstätte auf dem Gelände des ehemaligen Dorfs einzurichten, als auch die Ansiedlung neu aufzubauen. Zum Eingabetermin des offenen Ideenwettbewerbs vom 28. Oktober 1945 wurden 58 Projekte eingereicht; Jaromír Krejcar belegte mit seinem Vorschlag ex aequo mit dem Projekt von Václav Hlinský, Richard Podzemný und Antonín Tenzer sowie demjenigen von František Marek und Zbyněk Jirsák den ersten Rang.³⁶ Alle drei Siegerprojekte gehen von einer ähnlichen räumlichen Disposition aus und kommen sich auch bis auf ein-

zelne Details sehr nahe. So sind jeweils die gesamte Fläche des zerstörten Dorfs als eigentliche Gedenkstätte samt großzügigen Zufahrtswegen und Versammlungsplätzen projektiert sowie die neue Siedlung im Westen angelegt. Krejcars Projekt sah die Akzentuierung der Umriss des ehemaligen Dorfgebiets mittels eines Hains vor, die Grundrisse der zerstörten Bauten sollten – wie im Projekt des Teams Hlinský – Podzemný – Tenzer – mit niedrigen Steinmäuern nachgezeichnet werden [**> Abb. 9.50**]. Die Neuanlage des Dorfs reflektiert in seiner klaren Trennung der Bereiche Wohnen, Arbeiten, Erholung und Verkehr die Prinzipien des modernen Städtebaus, wie sie seit dem 4. Kongress der CIAM Verbreitung fanden. Mit seiner zonierten Anlage der einzelnen Bereiche und der teilweise axialen Komposition größerer Gebäudekomplexe entlang klar definierter Verkehrsachsen greift das Projekt zudem konkrete Umsetzungsmuster auf, wie sie Nikolaj Miljutin (Lineare Stadt) oder Le Corbusier (Ville radieuse) ausgearbeitet hatten. In der zweiten Wettbewerbsrunde bildeten alle neben Krejcar erstplatzierten Architekten ein Team. Ihr überarbeitetes Projekt wurde dann auch von der Jury zur definitiven Ausarbeitung ausgewählt, während Krejcar mit sei-



9.51 – Jaromír Krejcar, Wettbewerbsprojekt für den Bau einer Gedenkstätte und einer neuen Ansiedlung, Lidice, Kreis Kladno. Engerer Ideenwettbewerb, 1946–1947 [WV 96].

| Aus: *Architektura ČSR*, Jg. 7, 1948



9.52 – Václav Hlinský, Zbyněk Jirsák, František Marek, Richard Podzemný, Antonín Tenzer, Definitives Projekt für den Bau einer Gedenkstätte und einer neuen Ansiedlung, Lidice, Kreis Kladno, 1946–1948.

| Aus: *Architektura ČSR*, Jg. 7, 1948



9.53 – Václav Hlinský, Doppelwohnhaus, Lidice, 1946–1957.

| Foto: Jan Malý

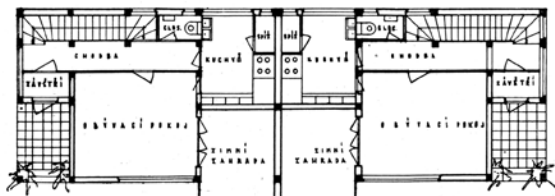
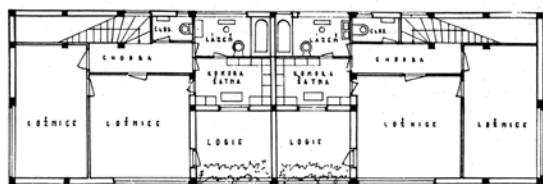
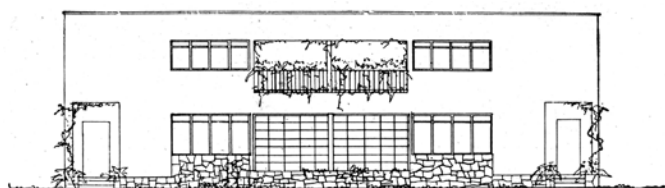
nem zweiten Entwurf nicht zu überzeugen vermochte.³⁷ [**Abb. 9.51–53**] Gegenüber der organischen Verschränkung von Gedenkstätte und neuer Ansiedlung im ersten Projekt legte er nunmehr eine weit weniger kohärenten Entwurf vor. Ein zu starrer Schematismus scheint sich hier eingeschlichen zu haben; sowohl der breite, als symmetrische Längsachse des Wohngebiets angeordnete Grünstreifen, als auch die erheblichen Abstände zwischen den einzelnen Bereichen geben den unvorteilhaften Eindruck von dem ab, was man später mit Zersiedelung bezeichnen wird. Für Krejcar schien das Engagement – ebenso wie für die mit ihren Projekten ausgezeichneten Architekten Jindřich Krise und František M. Černý – in Sachen Lidice jedoch noch nicht vorüber. Sie sollten bei der finalen Gestaltung partielle Aufgaben übernehmen; im Falle Krejcars wäre dies die Projektierung der Schulgebäude gewesen.³⁸ Dazu kam es jedoch nicht mehr; Krejcar verließ im Frühling 1948 die Tschechoslowakei für immer.

Von einschlägigen Kreisen als «erster Versuch nach dem Krieg zur Lösung des Wohnproblems»³⁹ gerühmt wurde der 1946 von den in Litvínov-Záluží ansässigen Stalinbetrieben veranstaltete Wettbewerb für eine Siedlung mit Kollektivwohnhäusern. Der chemische Großbetrieb gehörte zu den ersten nach dem Krieg verstaatlichten Unternehmen. Er war 1939 von den Deutschen als Sudetenländische Treibstoffwerke AG gegründet worden und sollte aus den reichen Kohlevorkommen in Nordböhmen synthetischen Treibstoff insbesondere für die Deutsche Wehrmacht herstellen. Bis 1945 arbeiteten über 40 000 Strafarbeiter am Aufbau der Anlage und in der bereits 1941 aufgenommenen Produktion. Bei Bombardierungen der Alliierten 1944–1945 wurden fast 70% der Anlagen zerstört; fast 10 000 Arbeiter fanden dabei den Tod. Die von der Roten Armee als Beutegut konfiszierte Fabrik wurde 1946 an die Tschechoslowakei zurückgegeben und erhielt als Dankesbekundung den Namen des Staatsführers der UdSSR. Mit vereinten Kräften ging man an die Wiederaufbauarbeiten, um möglichst rasch wieder die Produktion von dringend benötigtem Treibstoff aufnehmen zu können.

Da die von den Deutschen errichteten Wohnbauten – vorwiegend primitive Barackenunterkünfte – größtenteils zerstört waren, musste möglichst rasch für Ersatz gesorgt werden. Die Stalinbetriebe schrieben einen Wettbewerb für eine neue Siedlungsanlage aus, der neben traditionellen Wohnhäusern explizit den Bau von Kollektivwohnhäusern vorgab; dies aus topografischen Gründen und Platzknappheit, wohl aber auch unter dem Einfluss entsprechender Fachorgane. Jaromír Krejcar belegte mit seinem zusammen mit Bohumil Holý ausgearbeiteten Projekt den 4. Rang; wie schon im Fall von Lidice kamen

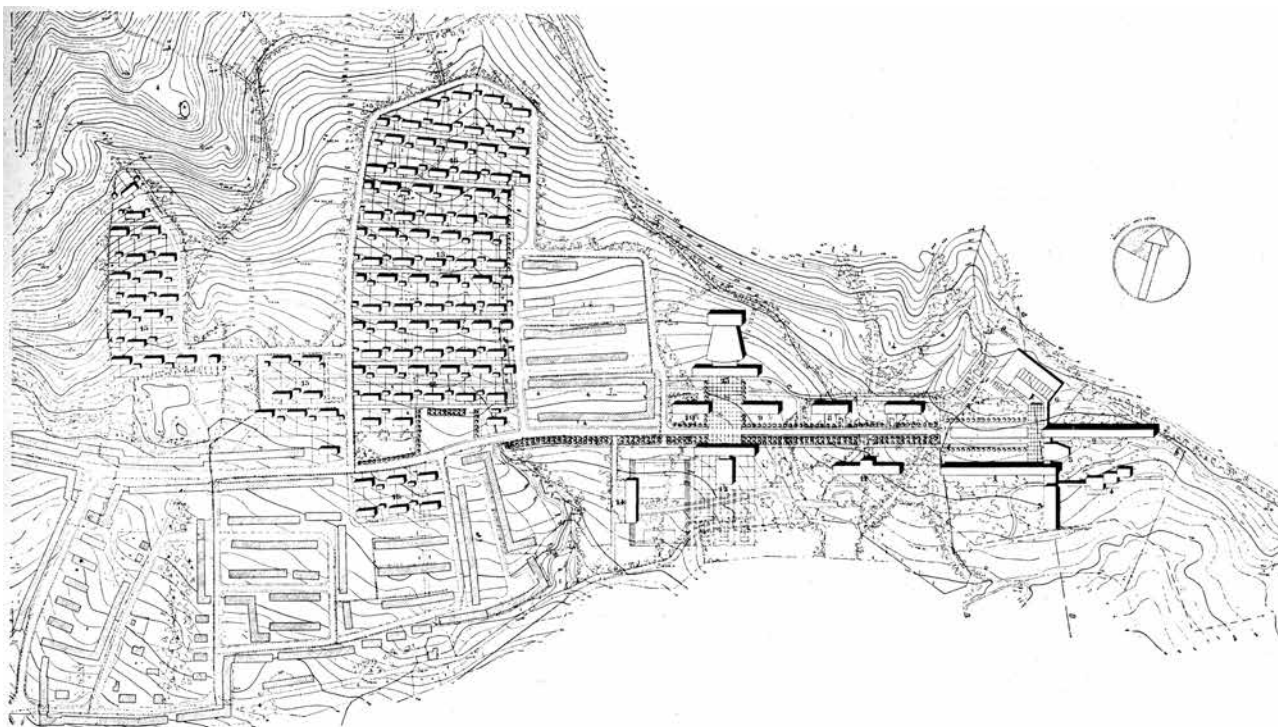
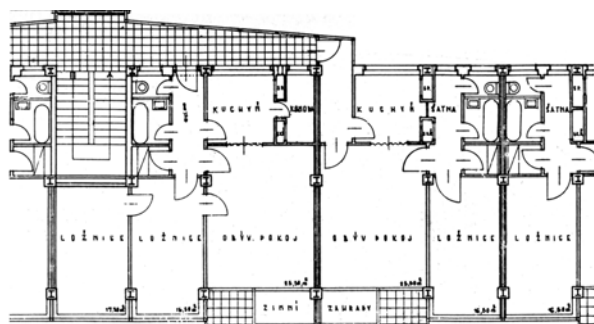
sich auch hier die erstplatzierten Projekte in ihrer grundlegenden Disposition ziemlich nahe, was auf die engen Wettbewerbsvorgaben zurückzuführen war.⁴⁰ Am Ost- und Westrand des Areals wurden die Kollektivwohnhäuser vorgesehen, in westlicher Hanglage die weiteren Wohnbauten, dazwischen das Kulturzentrum, Erholungs- und Sportanlagen, Schulen, Kindergärten und weitere Bauten der sozialen Infrastruktur. Die ganze Anlage erstreckte sich linear entlang einer bereits bestehenden Erschließungsstraße [**Abb. 9.54–58**].

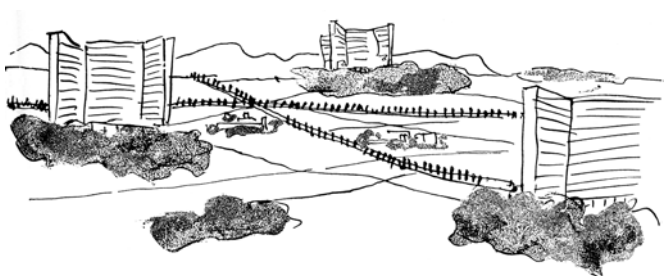
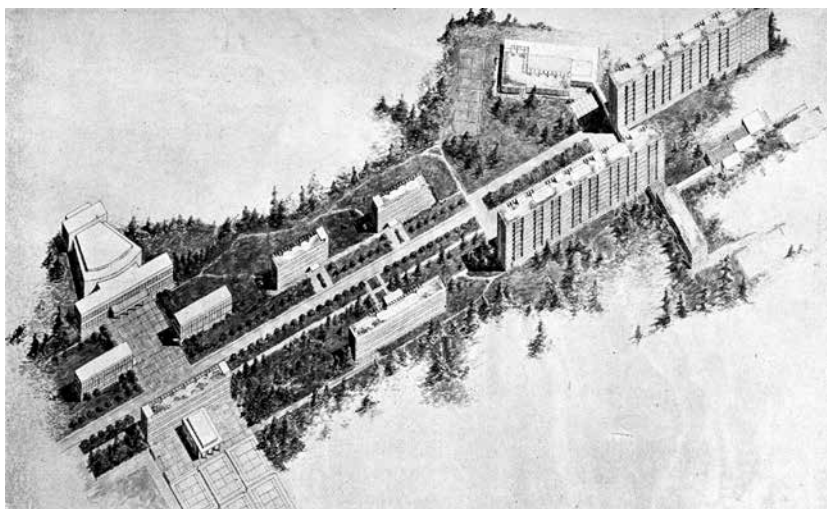
In ihrem Projekt planten Krejcar und Holý die beiden im Erdgeschoss miteinander verbundenen und durch einen Küchentrakt im Norden ergänzten Scheiben der Kollektivwohnhäuser in West-Ost-Richtung, sodass alle Wohnungen gegen Süden orientiert waren und eine freie Sicht in die Umgebung ermöglichten – zwei Charakteristiken, die Krejcar als «grundlegende Faktoren der Wohnkultur im Rahmen des sozialistischen Aufbaus» bezeichnete.⁴¹ Höhere Angestellte des Betriebs, die wohl gerne auf das Experiment Kollektivwohnhaus verzichten würden, sollten die Doppelwohnhäuser der neuen Siedlung beziehen – solide, wenn auch wenig spektakuläre Bauten im Geist des Neuen Bauens. Auch diesem Projekt Krejcars fehlen der Elan und die gestalterische Fantasie, wie sie für seine Entwürfe aus den 1920er und 30er Jahren charakteristisch sind oder wie sie viele der anderen Projekte auszeichneten; etwa dasjenige des jungen Architekten Miroslav Olexa, den Entwurf von Jaroslav Otruba und Blahoslav Bubla oder das Siegerprojekt von Václav Hlinský und Evžen Linhart, dessen Kollektivwohnhaus mit seinen charakteristischen, gegen außen abgedrehten Seitenflügeln die Hochhäuser Le Corbusiers und Pierre Jeannerets für die Bebauung der Rive gauche in Genf (1933) und die Urbanisierung des französischen Bata-Satelliten Hellocourt (1935–1937) anklingen lässt [**Abb. 9.59**]. Das Projekt von Hlinský und Linhart wurde dann auch nach einigen Überarbeitungen realisiert, konnte allerdings erst 1958 bezogen werden.⁴² Im Übrigen: Der Geist Le Corbusiers scheint sich ganz generell in den meisten der Projekte für Litvínov zu widerspiegeln. Erinnert sei daran, dass Le Corbusier 1935 eine Entwicklungsstudie für die Bata-Stadt Zlín ausgearbeitet hatte, wo laut Kenneth Frampton «Miljutins Konzept der linearen Stadt [...] ingenios auf ein spezifisches Gelände angewendet wurde.»⁴³ [**Abb. 9.60**] Umgesetzt wurde das Projekt freilich nicht; aber es schien zumindest als nachahmenswertes Beispiel für neuzeitliche Urbanisierung bis nach Litvínov ausgestrahlt zu haben. In welchem Zusammenhang solche Visionen Le Corbusiers mit den in den folgenden Jahrzehnten nicht nur in Mittel- und Osteuropa errichteten Satellitengebilden und Trabantenstädten stehen, ist dann jedoch eine weit komplexere Angelegenheit.



9.54–58 – Jaromír Krejcar mit Bohumil Holý, Wettbewerbsprojekt für eine Siedlung mit Kollektivwohnhäusern der Stalin-Werke, Litvínov-Záluží, Kreis Most, 1946. Offener Wettbewerb [WV 94]. Ansicht und Grundriss Zweifamilienhaus; Grundriss Kollektivwohnhaus (Ausschnitt); Situation; perspektivische Ansichten (rechte Seite).

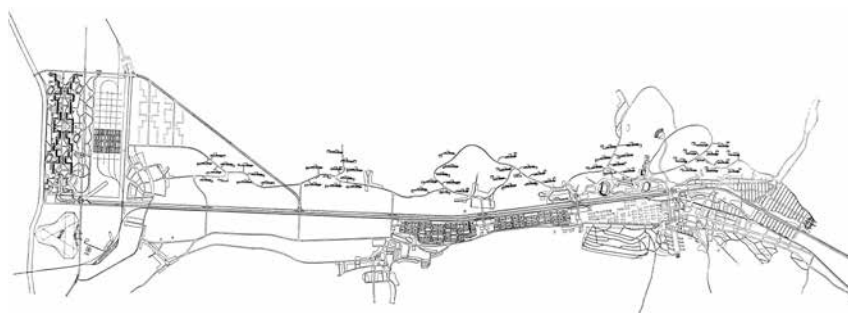
| Aus: *Architektura ČSR*, Jg. 5, 1945–1946





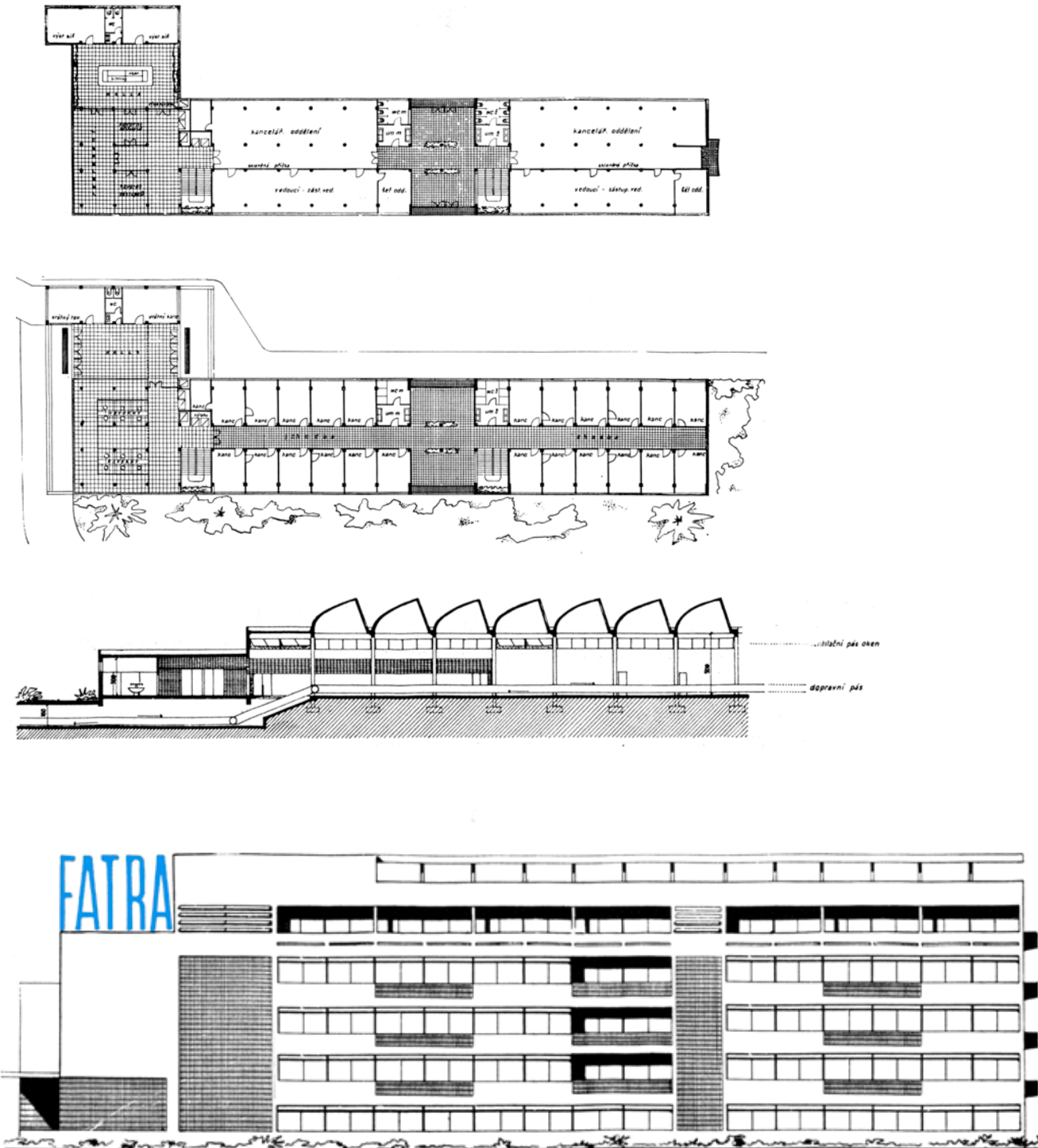
9.59 – Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Projekt für die Urbanisierung von Hellocourt für die Firma Baťa, 1935–1937. Skizze.

| Aus: Le Corbusier, *L'Atelier de la recherche patiente / Textes et planches*, Paris: Vincent, Fréal, 1960



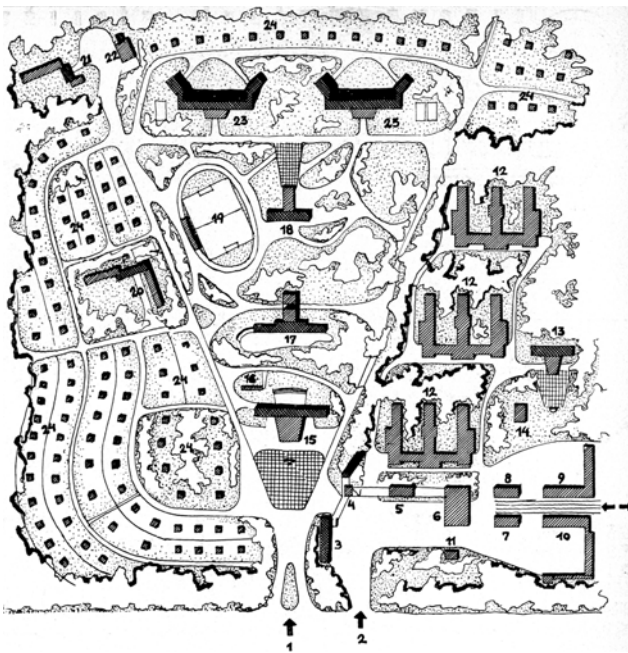
9.60 – Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Bebauungsprojekt für das Tal zwischen Otrokovice und Zlín, 1935. Situation.

| Aus: Le Corbusier, *L'Atelier de la recherche patiente / Textes et planches*, Paris: Vincent, Fréal, 1960



9.61–65 – Jaromír Krejcar mit Jaroslav Kumprecht und Karel Lodr, Projekt für die Fabrik Fatra mit Wohnsiedlung und Bauten der sozialen Infrastruktur für die Angestellten, Napajedla, 1948 [WV 99]. Ansichten; Grundrisse; Situation (rechte Seite).

| Aus: *Architektura ČSR*, Jg. 7, 1948

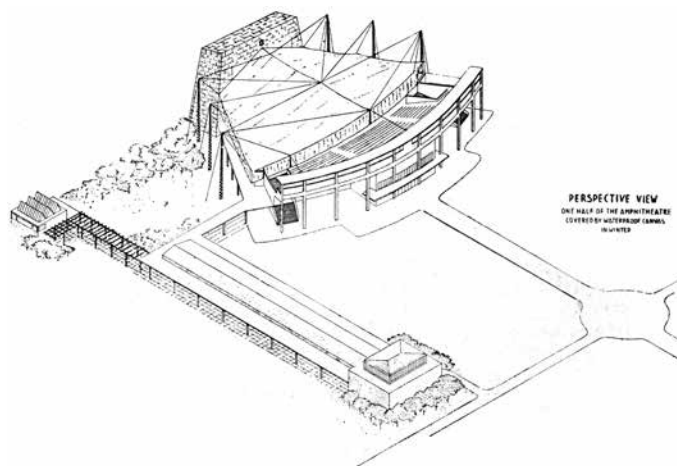
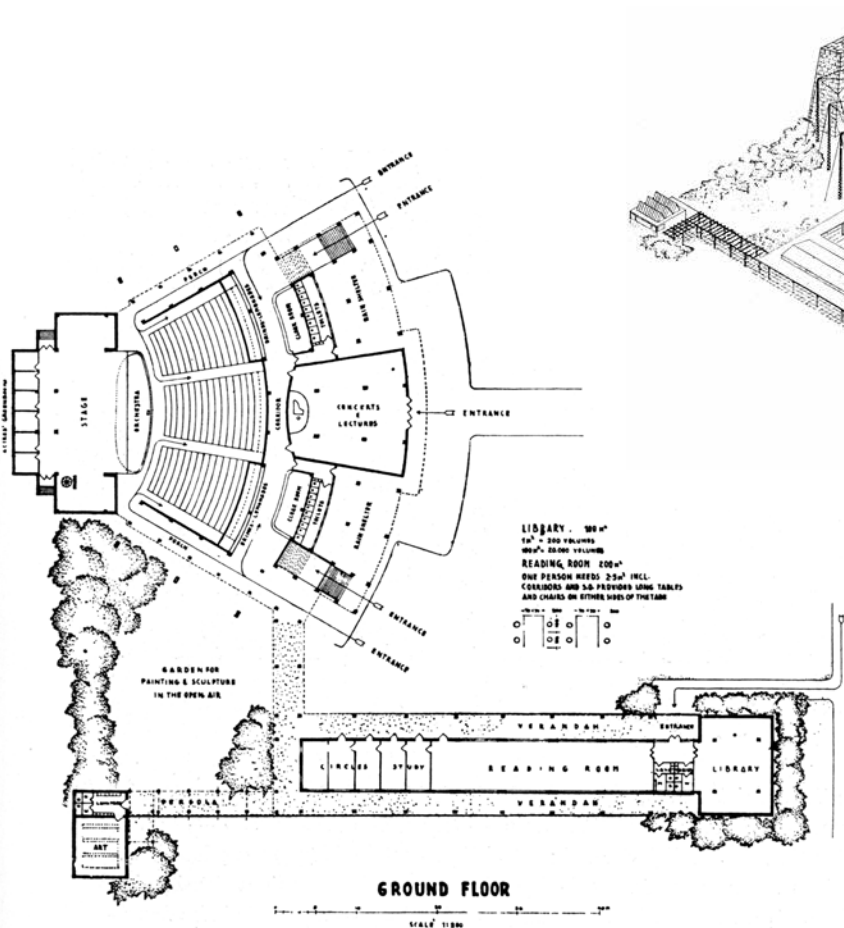
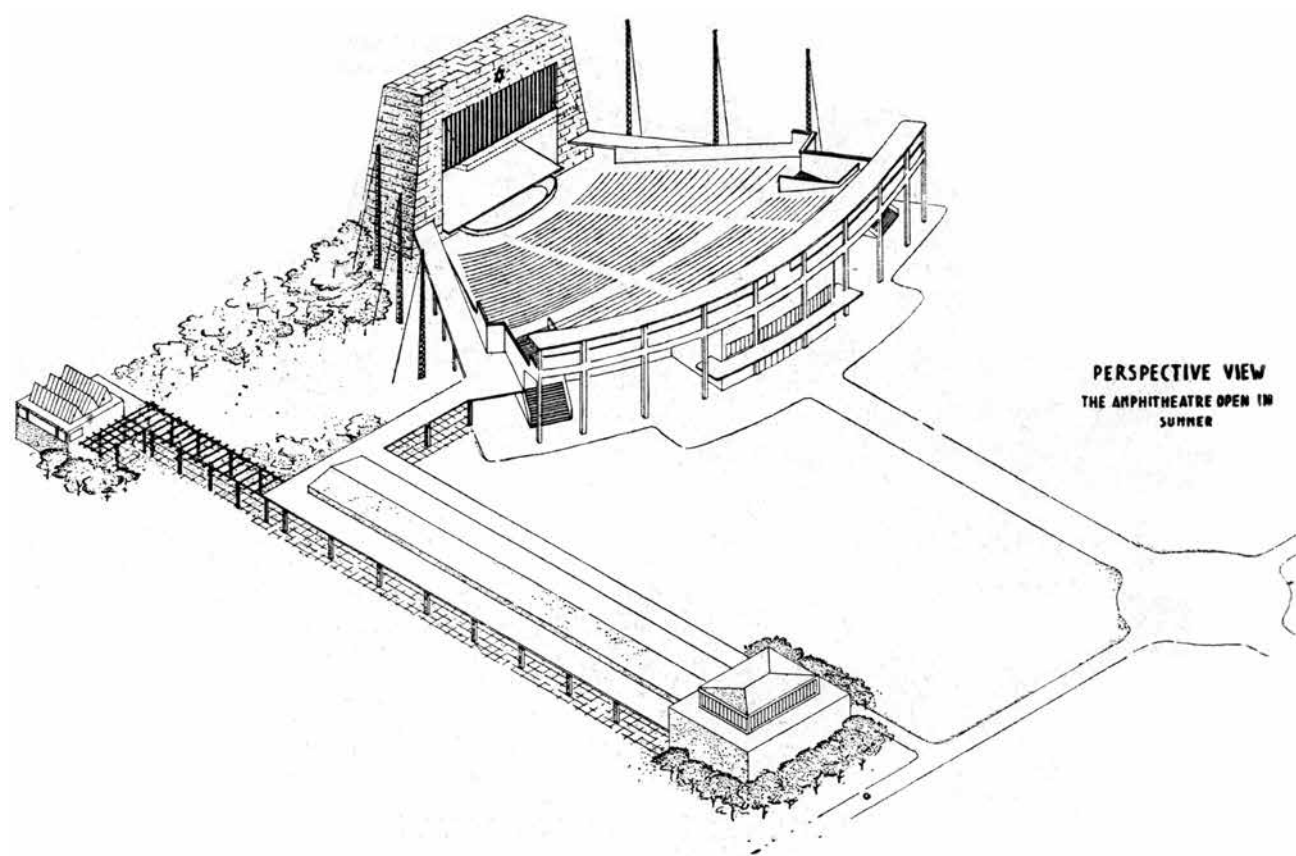


Wiederum mit zwei jungen Architekten, Jaroslav Kumprecht und Karel Lodr, arbeitete Krejcar beim Projekt für die Siedlung und Fabrik Fatra im südmährischen Napajedla zusammen. Es ist die letzte belegbare Arbeit in Krejcars Schaffen; sie dürfte in den ersten Monaten des Jahres 1948 entstanden sein [► Abb. 9.61–65]. Fatra war 1935 vom Baťa-Konzern als erster Verarbeiter von Kunststoffen in der Tschechoslowakei gegründet worden; nun ging es um eine Neuerrichtung des Betriebs mit Wohnbauten und ausgedehnter sozialer Infrastruktur für die Angestellten. Das Projekt von Krejcar basiert auf einer Aufteilung des gesamten Areals in drei Bereiche: Im Osten befindet sich das Fabrikareal mit Produktionshallen, Lagergebäuden für Rohstoffe und fertige Produkte, Verladestation mit Gleisanschluss, Verwaltungsgebäude und Betriebskantine samt Versammlungssaal. Im mittleren, spitzwinklig gegen die südliche Zufahrt zulaufenden Sektor sind Kaufhaus, Kindergarten und Kinderkrippe, ein Stadion sowie eine Großkantine für die beiden Kollektivwohnhäuser angelegt, die – einer Stadtkrone gleich – die Anlage im Norden abschließen. Im Westen liegt eine Wohnzone mit Ein- und Zweifamilienhäusern, darin eingebettet die Schule und nördlich ein Erholungszentrum (gleich gegenüber steht pikanterweise der Abdankungssaal). Wiederum sind es die Leitgedanken funktionaler Stadtplanung, die hier eine mustergültige Umsetzung erfahren; säuberlich getrennte Bereiche, großzügige Grünflächen, ausdifferenzierte Erschließungswege. Weshalb Krejcars stimmiges Projekt letztlich nicht zur Ausführung gelangte, konnte nicht rekonstruiert werden. Auf

jeden Fall hätten dies seine Mitarbeiter Jaroslav Kumprecht und Karel Lodr übernehmen müssen; als das Projekt Mitte 1948 in der Zeitschrift *Architektura ČSR* publiziert wurde, hatte Krejcar das Land bereits verlassen. Errichtet wurde später nur die Fabrikanlage als mit Sichtbacksteinmauerwerk ausgefachte Stahlskelettbauten nach dem Muster der Firmenarchitektur der nunmehr verstaatlichten Baťa-Betriebe.

Das – wie Rostislav Švácha gemeint hat – «überzeugendste Projekt aus der Nachkriegszeit» entwarf Jaromír Krejcar in Form eines Kulturhauses mit Open-Air-Bühne, Konzertsaal, Bibliothek, Leseräumen und einem kleinen Malatelier für den Kibbuz Afikim in Palästina [► Abb. 9.66–68]. Es entstand wohl 1947–1948 für eine jener von jüdischen Flüchtlingen gegründeten Siedlungen im bis Mai 1948 unter britischer Oberhoheit stehenden Palästina. Vermittelt dürfte der Auftrag über Krejcars Frau Riva gewesen sein; sie arbeitete nach dem Krieg in der Prager Presseagentur Pragopress und unterhielt enge Kontakte zu jüdischen Emigrantenkreisen. Ob und in welcher Form Bauten nach Plänen Krejcars in Afikim realisiert wurden, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden. Weder die bestehenden Gebäude im heute noch aktiven Kibbuz, noch Archivmaterialien weisen darauf hin.⁴⁴ Verschiedentlich ist auch die Vermutung geäußert worden, Krejcar sei möglicherweise 1948/49 zusammen mit Riva nach Palästina gefahren, um nicht zuletzt auch die Realisierung seines Kulturhauses und eines eventuellen Folgeprojekts abzuklären.

Kernstück des Kulturhauses ist eine offene, amphitheaterartige Anlage mit einem mehrgeschossigen, aus Naturstein gemauerten Baukörper, der die eigentliche Bühne aufnimmt. Daran schließt eine terrassierte Zuschauertribüne in Form eines Kreissektors an, wie sie Krejcar – laut Erinnerungen seines ehemaligen Mitarbeiters Antonín Tenzer – bereits 1930 im Wettbewerbsprojekt für ein neues Staatstheater im ukrainischen Charkiv [WV 55] verwendet hatte – und wie sie für viele Projekte für Theater, Kulturpaläste und Versammlungsstätten aus den Reihen der modernen Bewegung charakteristisch war; erinnert sei hier stellvertretend an die Entwürfe von Le Corbusier und Pierre Jeanneret für den Völkerbundspalast in Genf oder den Palast der Sowjets in Moskau. Die Anlage in Afikim kann mittels eines großen, über seitlich platzierte Masten abgespannten Velums gedeckt werden, um Schauspieler, Musiker und Zuschauer vor der Sonneneinstrahlung zu schützen. Seitlich des Amphitheaters sind zwei Pavillon-Bauten angeschlossen: die Bibliothek samt vorgelagertem Lesesaal, die in ihrer schreinartigen Ausbildung an Ščusevs Lenin-Mausoleum auf dem Roten Platz in Moskau erinnern mag, und ein kleines Ateliergebäude mit Sheddach. Verbunden sind die



9.66–68 – Jaromír Krejcar, Projekt für ein Kulturhaus, Kibbutz Afikim, Palästina / Israel, 1947–1948 [WV 98]. Perspektivische Ansichten in offenem und überdecktem Zustand; Grundriss Erdgeschoss.
| Aus: *Architektura CSR*, Jg. 7, 1948

Bauten mit einer Pergola aus Holz. Verschiedene gestalterische Ansätze sind in der sorgfältig komponierten und detaillierten Anlage synthetisiert: Die Feingliedrigkeit der Pergola und der Masten, an denen das Velum abgespannt wird, die offene Konstruktion der Tribüne und auch das Atelierhäuschen lassen den Konstruktivismus der 1920er Jahre wiederaufleben. Demgegenüber lassen das massive, sich gegen oben verjüngende Bühnengebäude und der Bibliotheksbau mit seinen axial angegliederten Lesesälen monumentalisierende Tendenzen anklingen, wie sie für die Spätphase des Neuen Bauens charakteristisch waren. Durchaus haftet dem Entwurf auch ein regionalistischer Zug an, tragen doch die großzügig bemessenen überdachten Freiräume und das bei Bedarf montierbare Sonnenvelum den lokalen klimatischen Verhältnissen und Lebensgewohnheiten Rechnung.

Parallel zu seiner Tätigkeit als Architekt begann Krejcar nach dem Krieg, an der Technischen Hochschule in Brno zu unterrichten. Es war der dortige Dekan Jiří Kroha, der die Anstellung vermittelte. Krejcar, in den 1920er Jahren gegenüber den Projekten Krohas skeptisch eingestellt, hatte sich innerhalb der *Levá fronta* mit dem umtriebigen Brünner Berufskollegen angefreundet; nach seiner Rückkehr aus Moskau 1935 gehörte der nachmalige Hardliner Jiří Kroha erstaunlicherweise zu denjenigen, die Krejcars Kritik an der Stalindiktatur teilten.⁴⁵ Bereits Mitte 1945 begannen die Verhandlungen über eine Professur Krejcars an der Fakultät für Architektur und Hochbau in Brno. Wie die teilweise erhaltene und sich in Privatbesitz befindliche Korrespondenz belegt, musste zum damaligen Zeitpunkt ein sehr freundschaftliches Verhältnis zwischen den beiden Architekten bestanden haben; Kroha erwog sogar ein größeres Engagement seines Kollegen bei dem Projekt für die *Slawische Landwirtschaftsausstellung* in Prag (1947–1948). Krejcar begann schließlich seine Lehrtätigkeit per 1. Oktober 1947. Er war Professor für Entwurf, hielt aber auch Vorträge über die Ästhetik von Industriebauten.⁴⁶ Krejcar schien von Anfang an seine Lehrtätigkeit nicht allzu ernst genommen zu haben; er reiste nur unregelmäßig aus Prag an, hielt sich mehrmals im Ausland auf und meldete sich zudem oft krank. Bereits vor seiner Emigration über Paris nach London dürfte Krejcar gar nicht mehr nach Brno gefahren sein; ab Mitte Mai 1948 wurde seine Abwesenheit als offizielle Absenz registriert. Am 14. Juni 1950 wurde er posthum mittels eines Disziplinarverfahrens seiner Stelle enthoben. Durch das Nichterfüllen seiner Lehrtätigkeit ab Mai 1948 hatte er «auf gröbste Art und Weise seine Pflichten» verletzt und mit seinem «unbegründeten Aufenthalt im feindlichen Ausland» zudem eine «klar ablehnende Haltung gegenüber der heutigen volksdemokratischen Regierung» an den Tag gelegt.⁴⁷

Überblicken wir Krejcars zwischen 1945–1948 entstandene Projekte, so handelt es sich um durchaus qualitätsvolle Entwürfe. Sie versuchen, an die der Moderne verpflichtete Baukultur der 1930er Jahre anzuknüpfen, nicht ohne aktuelle Tendenzen – etwa im Bereich des Städtebaus – zu integrieren. Ähnlich wie die während der Kriegsjahre entstandenen Projekte mit traditionalistischem Einschlag erreichen sie aber nicht die Stringenz und Wirkungskraft der besten Bauten Krejcars aus der Vorkriegszeit. Es haftet ihnen etwas Unfertiges an und man bekommt den Eindruck, ihr Verfasser hätte ein weit größeres Potenzial an Schaffenskraft und Fantasie vorzuweisen. Es mag wohl in erster Linie an Krejcars angeschlagener Gesundheit gelegen haben, dass sich sein Elan nunmehr in Grenzen hielt.

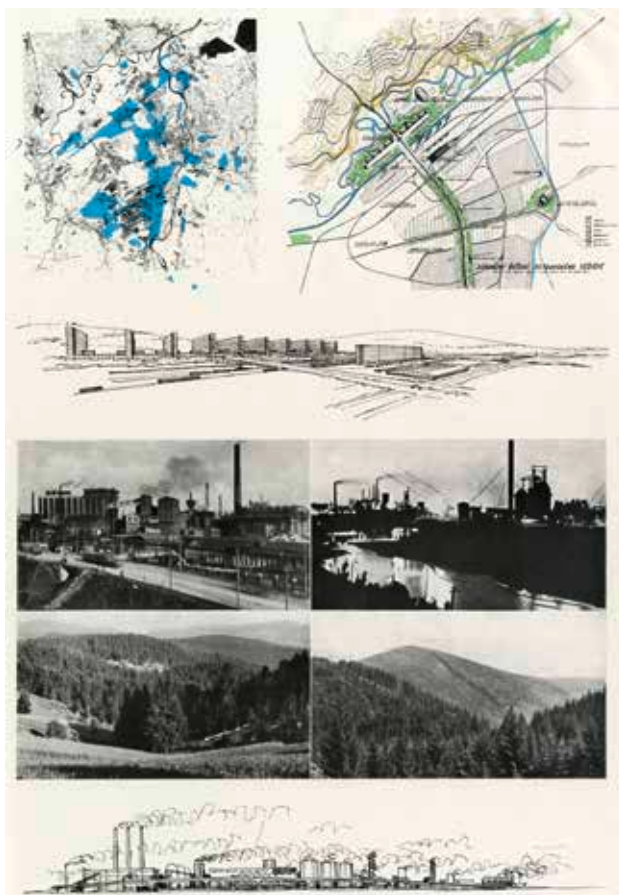
Nach der Befreiung der Tschechoslowakei scheinen die Ideale einer sozialistischen Gesellschaftsordnung erneut das Denken vieler Architekten bestimmt zu haben – mit der Vereinnahmung des Bauens durch eine neue totalitäre Ideologie rechnete vorerst niemand. Vielmehr schwebte den meisten nach den Erlebnissen von Protektorat und Krieg eine Humanisierung der Gesellschaft vor, zu der ihre Projekte und Bauten beitragen sollten. Auch Jaromír Krejcar sah in seinem Entwurf für den Wiederaufbau von Lidice ein «Musterbeispiel für ein genossenschaftlich organisiertes Dorf» als Grundlage für ein «glückliches Leben»⁴⁸ und rechtfertigte die strukturelle Disposition seines Kollektivwohnhauses in Litvínov als Maßnahme gegen «amerikanistische Unternehmerrationalisierung, die gegen die Interessen der Bewohner vorgeht und zugunsten einer Gewinnmaximierung das eigentliche Wohnen vernachlässigt.»⁴⁹ Vor diesem Hintergrund ist wohl auch Krejcars kurzzeitiges Engagement im *BAPS* (*Blok architektonických pokrokových spolků* [Block der fortschrittlichen Architektenvereinigungen]) zu interpretieren, einem Zusammenschluss aller großer architektonischer Fachverbände, der 1947 in der zentralen *Unie architektů* [Architektenunion] aufging.⁵⁰

Krejcars gesellschaftliche und politische Situation schien zwischen 1945 und 1948 in keiner Weise bedroht gewesen zu sein. In einer Zeit, da auf allen Gebieten alte Allianzen aufgewärmt und neue geschmiedet wurden, konnte er auf die wohlwollende Haltung seines Berufskollegen und alten Freunds aus *Devětsil*-Zeiten, Evžen Linhart, zählen, der nunmehr eine leitende Funktion im Ministerium für Information bekleidete. Wohl noch zuträglicher war seine enge Beziehung zu Jiří Kroha. Aus Krejcars Texten sind zudem keine grundlegenden Vorbehalte gegenüber den damaligen politischen und kulturellen Entwicklungen herauszulesen. Gleichzeitig aber wird klar, dass sein Vorbild einer zukünftigen Organisation des Staats schon längst nicht mehr die UdSSR war, sondern der demokratisch regierte Wohlfahrtsstaat nach



9.69 – CIAM 6, Bridgwater, 1947. Jaromír Krejcar in der zweiten Reihe, rechts oberhalb von Walter Gropius. Ausschnitt aus dem Gruppenfoto anlässlich des Besuchs der Bristol Aeroplane Company.

| gta, CIAM-Archiv



9.70 – Regionalplanungsstudie für Ostrava und Umgebung, ausgearbeitet ca. 1945–1947 unter Leitung von Emanuel Hruška am Landesinstitut für Forschung und Planung in Brno und vorgestellt am 6. CIAM-Kongress in Bridgwater. Seite aus der Zeitschrift *Blok*, 1947.

| Aus: *Blok*, Jg. 2, 1947



9.71 – CIAM 6, Bridgwater, 1947. František Kalivoda (links, auf die Karte zeigend) und Alfred Neumann (rechts, ans Publikum gewendet) erklären die Regionalplanungsstudie für Zlín und Umgebung. Jaromír Krejcar in dunklem Hemd und heller Krawatte, sitzend als über-nächster links von Kalivoda.

| Aus: *Architectural Design*, vol. 17, 1947

dem Vorbild der skandinavischen Länder, Großbritanniens oder der Vorkriegs-tschechoslowakei. Als sich nach dem Februarumsturz 1948 allerdings abzeichnete, dass auch in seinem Heimatland diejenigen politischen und kulturellen Standards Fuß fassen würden, wie er sie Mitte der 1930er Jahre in der Sowjetunion kennengelernt hatte, entschloss er sich, das Land zu verlassen.

CIAM: Brno gegen Prag

Die zentrale Rolle, die der BAPS nach 1945 für sich in Anspruch nahm, sollte auf mehrere Arten unterstrichen werden. Zum einen formulierte die Vereinigung kurz nach dem Krieg ihr Programm in enger Anlehnung an die Zielsetzungen des Zweijahresplans zur Wiederherstellung der Nationalwirtschaft und bekräftigte ihre Tragweite durch die Herausgabe des Fachorgans *Architektura ČSR* – als Zusammenschluss von *Stavba*, *Stavitel* und *Styl*. Zum andern sollte die Bedeutung des BAPS auch durch internationale Kontakte gefestigt werden. Den forcierten Austausch mit der internationalen Architekturszene dokumentieren etwa die zahlreichen Beispiele aus ganz Europa, insbesondere Wiederaufbauprojekte, die in den ersten Nachkriegsnummern von *Architektura ČSR* publiziert wurden, aber auch die Präsenz der heimischen Produktion bei internationalen Veranstaltungen. So war die Tschechoslowakei bereits an der VIII. Triennale in Mailand 1947 wiederum mit einer eigenen Sektion vertreten, an der u. a. eine komplett eingerichtete 1:1-Maisonette-Wohninheit des Kollektivhauses von Hilský und Linhart in Litvínov gezeigt wurde.⁵¹

Im Kontext der Bestrebungen nach internationalem Austausch sind auch die – teilweise durch das Engagement Jaromír Krejcars mitinitiierten – Versuche zu sehen, die durch den Krieg unterbrochene Zusammenarbeit mit der CIAM wiederherzustellen.⁵² Wie schon in den 1930er Jahren wurde diese allerdings auch nach dem Krieg durch Unstimmigkeiten beeinträchtigt. Nach dem Bruch mit Karel Teige hatte sich der umtriebige junge Architekt und Grafiker František Kalivoda in Brno in den Vordergrund gedrängt und schon 1935 zusammen mit Karel Honzík und Bohuslav Fuchs die Neubildung der tschechoslowakischen CIAM-Gruppe gemeldet. Für Brisanz sorgten nun die Anschuldigungen, welche die Prager Gruppe um Karel Teige und Jaromír Krejcar bezüglich einer Kollaboration František Kalivodas mit den Nationalsozialisten erhob. Die CIAM-Leitung machte jedoch unmissverständlich klar, dass sie sich nicht in personelle und politische Differenzen innerhalb einzelner Landesgruppen einmischen wolle: «The CIAM cannot and will not judge in questions of collaboration», schrieb Giedion an Jaromír Krejcar.⁵³ Die Verhältnisse blieben unübersichtlich und auch ein Vermittlungsversuch von Giedion im Vorfeld des 6. CIAM-Kongresses in

Bridgwater (7.–14. September 1947), zu welchem Zweck er Bohuslav Fuchs kontaktierte, hatte keinen Erfolg. Auf jeden Fall reiste eine beachtliche Delegation der Brünner Fraktion nach England: Bohuslav Fuchs, František Kalivoda, Alfred Neumann, Emanuel Hruška und Josef Havlíček. Aus Prag kam nach heutigem Forschungsstand lediglich eine einzige Person: Jaromír Krejcar; und dies viel eher als Zaungast denn als offizieller Vertreter der Prager Gruppe, zumal er wahrscheinlich schon zu diesem Zeitpunkt die Möglichkeit eines längeren Aufenthalts in England abklären wollte.⁵⁴ [► Abb. 9.69]

Am 6. CIAM-Kongress wurde kein einheitliches Thema behandelt. Er diente in erster Linie zur Auffrischung der Kontakte nach den Kriegsjahren und als Vorbereitungsveranstaltung für den 7. Kongress. Auf inhaltlicher Ebene wurden unter anderem Fragen der Regional-, Stadt- und Landesplanung diskutiert. In diesem Bereich stieß der Beitrag der tschechischen Delegation auf reges Interesse. Es handelte sich um mehrheitlich unter der Leitung von Emanuel Hruška am Landesinstitut für Forschung und Planung in Brno entstandene Entwicklungsstudien für die Regionen Prag, Brno, Zlín und Ostrava.⁵⁵ [► Abb. 9.70, 71] Gemäß eigenen Angaben der Gruppe um Hruška wollten die Studien in erster Linie dem «chaotischen» und planlosen Wachstum unter kapitalistischen Verhältnissen eine geordnete und geplante Entwicklung im Sinne einer zukünftigen, «sozialistischen Stadt- und Landesplanung» entgegenstellen. Basis der Konzepte war das Prinzip der Funktionstrennung der Bereiche Arbeiten, Wohnen, Erholung und Verkehr, wie es als Folge der Diskussionen um die «Funktionelle Stadt» mittlerweile zu einer Art *Common sense* avanciert war.

Die weiteren CIAM-Aktivitäten seitens der Tschechoslowakei standen in der Folge zunehmend im Zeichen der grundlegenden Umstrukturierungen institutioneller und ideologischer Art, wie sie aus der Machtergreifung der Kommunisten im Februar 1948 resultierten. So forderte etwa Hruška in einem undatierten Schreiben Bohuslav Fuchs dazu auf, «eine grundlegende Restrukturierung der Gruppe in Angriff zu nehmen» und darauf zu achten, dass «die ganze Sache der Partei entsprechend abgewickelt werde»⁵⁶. Ein wenige Monate vor dem Kongress in Bergamo aufgestelltes Mitgliederverzeichnis zeugt dann auch von wesentlichen personellen Veränderungen. František Kalivoda fehlt darauf ebenso wie Alfred Neumann oder Jaromír Krejcar; das Engagement Kalivodas war nicht mehr gefragt, Neumann war nach Israel emigriert, Krejcar hatte die Tschechoslowakei im Frühling 1948 verlassen. Zwar wurden noch bis zur Auflösung der CIAM Ende der 1950er Jahre regelmäßig Beiträge aus der Tschechoslowakei geliefert, sie entstanden jedoch stets unter entsprechenden ideologischen Vorgaben und ohne die Zielsetzung eines fruchtbaren internationalen Austauschs.



9.72 – 1 – *Wir wählen Kommunisten*, Plakat, Tschechoslowakei, 1948.
| Privatsammlung

Der Vorhang fällt

Ein beeindruckendes Bild von dem, was nach dem kommunistischen Umsturz im Februar 1948 in der Tschechoslowakei geschah, vermitteln die Fragmente der Korrespondenz von Jaromír Krejcar und dem Linguisten und ehemaligen Mitglied des *Cercle linguistique de Prague* Roman Jakobson aus der ersten Hälfte des Jahres 1948.⁵⁷ Mitte Juni schrieb Krejcar an Jakobson: «Lieber Roman – Ich bin im letzten Moment mit meiner Frau aus der Tschechoslowakei geflüchtet, und jetzt sind wir in Paris. Bei uns haben sich die Dinge auf sehr erstaunliche Art entwickelt. Du hast gut daran getan, nach dem Krieg draußen zu bleiben – viele unserer Freunde würden jetzt gern das Land verlassen, können aber nicht. Wenn wir uns einmal treffen werden, wirst du wahrscheinlich überrascht sein, was ich Dir über unsere alten Freunde und wie sie sich verändert haben, erzählen werde. So zum Beispiel würdest Du Kroha heute nicht wiedererkennen – er ist unerbittlich linientreu, beginnt Ansichten zur Kultur zu vertreten, die er aus Moskau übernimmt, entlässt für ihn unangenehme Professoren an der Technik usw. In Prag schreibt Prof. Mukařovský schreckliche und erbärmliche Artikel gegen die westliche Kultur und spekuliert mit dem Rektorenamt, das ihm für all das wahr-

scheinlich zugestanden wird. Teige steht vollkommen abseits und vereinsamt, viel schreiben wird er nicht mehr. Toyen und Heisler sind hier in Paris, geben mit Breton NEON heraus und haben Erfolg [...].»⁵⁸ Diese Ausführungen stammen schon aus der Feder eines Emigranten und endeten mit der resignativen Feststellung: «Die Atmosphäre in der ČSR ist noch trauriger als im Jahr 1939.» – Was war passiert?

Seit der erneuten Unabhängigkeit der Tschechoslowakei erfreuten sich die Kommunisten immer größerer Unterstützung in der Bevölkerung; weite Schichten warfen den übrigen politischen Parteien vor, das Münchner Abkommen von 1938 widerstandslos akzeptiert zu haben. Bei den Wahlen im Frühjahr 1946 waren die Kommunisten mit 38% der Stimmen zur stärksten Kraft geworden und konnten mit Unterstützung der Sozialdemokraten das Amt des Ministerpräsidenten stellen [► Abb. 9.72]. Im Juni wurde Edvard Beneš von der Nationalversammlung als Staatspräsident bestätigt, einen Monat später stellte Klement Gottwald seine neue Regierung vor, in der er seine Gefolgsleute mit den wichtigsten Ressorts betraute. Gottwalds geschicktes Taktieren ebnete in der Folge den Weg für die Vorrangstellung der sowjetischen Schutzmacht.

Gegen Ende des Jahres 1947 verhärteten sich die innenpolitischen Fronten. Die von den Kommunisten provozierte Regierungskrise wurde für Präsident Beneš und die bürgerlichen Parteien zum Verhängnis: Am 25. Februar 1948 demissionierte Beneš, akzeptierte den Rücktritt der Bürgerlichen und stimmte dem neuen Kabinett von Gottwald zu, das von Kommunisten kontrolliert wurde: «Die Einführung eines kommunistischen Regimes in Prag war dabei nur die formelle Bestätigung der eigentlich bereits seit 1945 bestehenden Machtverhältnisse, denn innenpolitisch besaß die KPTsch seit drei Jahren den dominierenden Einfluss, und außenpolitisch hatte Moskau schon seit längerem die strikte Beachtung seiner Interessen zu sichern verstanden.»⁵⁹

Ohne großen Unmut aus der Bevölkerung, «die innerhalb von zehn Jahren zum drittenmal mit Resignation, ohne den Mut zu einem korrigierenden Eingreifen, den Ablauf der Ereignisse verfolgte»,⁶⁰ ging das neue Regime daran, jede Opposition im Keim zu ersticken und die Gleichschaltung in allen Bereichen zu vollziehen – so auch auf kulturellem Sektor, wie die Schilderungen in Jaromír Krejcars Brief bestätigen.

Architektonische Gleichschaltung

Von zentraler Bedeutung für die weitere Arbeit der Architekten waren die Beschlüsse, die infolge des Nationalen Kulturkongresses vom 10.–11. April 1948 in Prag gefällt wurden.⁶¹ Alle privaten Architekturateliers sollten aufgehoben und in zentralisierten *Stavoprojekt*-Büros

zusammengezogen werden – ein Beschluss, der gemäß den Architektur-Hauptideologen wie Karel Janů, Oldřich Starý oder dem in Krejcars Brief erwähnten Jiří Kroha von den Architekten freilich «selbst» initiiert wurde. Schon an besagtem Kulturkongress nämlich «stellten sie die Forderung nach kollektiver Arbeit in verstaatlichten Architekturbüros» und bekannten sich «manifestartig zum sozialistischen Aufbau des Staats.»⁶²

Bereits zu Beginn dieses «Auftakt[s] zur geistigen und kulturellen Katastrophe»⁶³ wurde Opposition gegen die ideologiefreundliche Technokratengarde laut. Jaroslav Fragner, seines Zeichens Vorsitzender der Künstlervereinigung Mánes und Professor an der Prager AVU, war Wortführer einer Gruppe um Josef Havlíček, Bohuslav Fuchs, Bedřich Rozehnal und Antonín Tenzer, die sich für die schöpferischen und individuellen Interessen der Architekten einsetzte und die zukünftige Tätigkeit in einem lockeren Verband genossenschaftlich organisierter Ateliers vor Augen hatte. Erst gegen Ende der 1950er Jahre sollten diese Architekten im neu gegründeten *SÚRPMO* (Státní ústav pro rekonstrukce památkových měst a objektů [Staatliches Institut für die Rekonstruktion von historischen Städten und Objekten]) die geeignete Basis für eine freiere architektonische Arbeit finden.⁶⁴ Es gelang ihnen dort, sich zumindest ansatzweise von der schon 1947 vor allem von Karel Janů gepredigten vollkommenen Typisierung, Standardisierung und Montagebauweise zu distanzieren.

Vorerst jedoch nahm die Ideologisierung der Architektur ihren weiteren Verlauf – dies freilich im Zeichen der Ausrichtung auf die Sowjetunion. Jiří Kroha, aufgrund seines gestalterischen Engagements für die *Slawische Landwirtschaftsausstellung* mittlerweile zum Nationalkünstler mutiert, begann fundierte Tendenzartikel zu verfassen.⁶⁵ Westliche Architektur wurde als abschreckendes Beispiel dargestellt, die Kontaktnahme zum westlichen Ausland immer mehr verunmöglicht.

Bereits im Frühling 1949 fand in Prag eine große Ausstellung über sowjetische Architektur statt, die Oldřich Starý ohne Zögern als «etwas vom Lehrreichsten und Interessantesten, was die Prager Bevölkerung je gesehen hat», bezeichnete, und Jiří Kroha wiederum als «äußerst wichtiges Beispiel für unser eigenes architektonisches Schaffen» deklarierte.⁶⁶ Was mit dieser Ausstellung, die unter ganz anderen Vorzeichen als die Prager Schau über Sowjet-Architektur am Anfang der 1930er Jahre stand, definitiv importiert wurde, war die Doktrin des Sozialistischen Realismus.

Im Zeichen der allumfassenden Ideologisierung wurde die Architektur zusehends für Abgrenzungsbestrebungen von der Vorkriegsentwicklung didaktisch aktiviert und instrumentalisiert. Bezeichnend hierfür sind

die Ausführungen Oldřich Starýs zur bekannten Abhandlung Stalins über Marxismus und Linguistik.⁶⁷ [**Abb. 9.73, 74**] Abgebildet in Starýs Artikel ist beispielsweise Jaroslav Fragners Tatra-Verkaufslokal in Kolín (1932) – einer der herausragenden Bauten des tschechischen Neuen Bauens – und folgendermaßen unterteilt: «Hier wird ein raffinierter Technizismus, der der künstlerischen und eigensinnigen Intention des Architekten dient, vom Großbürgertum gezielt eingesetzt.» Demgegenüber fällt der Kommentar zu einem anderen Werk des gleichen Architekten, einem neuklassizistischen Entwurf für die Nationalversammlung auf der Letná (1947), ganz anders aus: «Ein überlegtes Beispiel für das Streben nach einem künstlerischen Ausdruck des ideellen Inhalts von Architektur mittels tektonischer Mittel.»

Im gleichen Kontext sind auch die verschiedenen Artikel in der Tages- und Fachpresse zu sehen, die insbesondere gegen Theoretiker der 1930er Jahre gerichtet waren. Die Diskussionen um den Sozialistischen Realismus kulminierten im Juni 1950 in der Zeitschrift *Tvorba* mit dem Artikel «K situaci v naší architektuře» [Zur Lage unserer Architektur].⁶⁸ Karel Teige und auch Jaromír Krejcar werden darin als Trotzkiten bezeichnet und für Fehlentwicklungen vor dem Krieg verantwortlich gemacht. Ihrer «formalistischen» Auffassung von Architektur wird diejenige des Sozialistischen Realismus entgegengestellt, die – so Jiří Kroha zeitgleich – «die architektonische Arbeit in eine große Volkskunst verwandeln wird».⁶⁹ Bezeichnend für die Gleichschaltung und Vereinfachung ist auch Krohas Urteil über den 7. CIAM-Kongress in Bergamo: «Der letzte CIAM-Kongress in Bergamo war ein Beweis dafür, wie die Architektur in kapitalistischen Staaten unvermeidlich in theoretischen Diskussionen über abstrakte Aufgaben strandet, die auf individualistische, einseitig fachliche Weise die Bedürfnisse des Volks zu lösen vorgibt, die im Kapitalismus politisch, wirtschaftlich und sozial unlösbar sind. Dieser Kongress setzte die Suche nach groß angelegten Planungsmethoden fort, ohne sehen, verstehen und begreifen zu wollen, dass die antihumanistische und asoziale kapitalistische Welt nicht imstande ist, auch mit den besten technischen Methoden das Fortdauern des Kapitalismus zu erreichen. Der soziale Fortschritt spricht weder gegen Architektur noch gegen Kultur, er entdeckt jedoch zweifelsohne die pseudoarchitektonische und pseudokulturelle Auffassung vieler kosmopolitischer Architekten, die heimlich oder offen im Dienst des Kapitalismus stehen [...]»⁷⁰

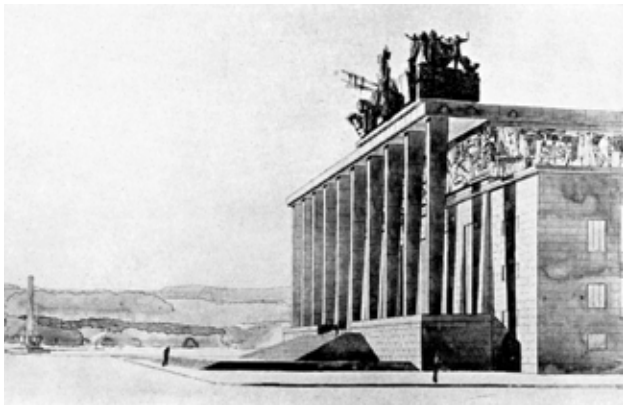
Flucht nach England – Krejcars kurzes Glück im Ausland

Während sich Karel Teige einer Hetzkampagne in der Presse ausgesetzt sah und schließlich am 1. Oktober 1951 einem Herzversagen erlag, bekam Jaromír Krejcar von



9.73 – Titelseite von Oldřich Starýs Aufsatz «Poučení architektů ze článku J. V. Stalina «Marxismus v jazykovědě»» [Lehren für die Architekten aus J. V. Stalins Artikel «Marxismus und Sprachwissenschaft»] mit einem Foto des Hauses der Sowjets von Noj Trockij in Leningrad, 1936–1941 (fälschlicherweise Arkadij Langman zugeschrieben).

| Aus: *Architektura ČSR*, Jg. 9, 1950



9.74 – Jaroslav Fragner, Wettbewerbsprojekt für ein Parlamentsgebäude auf der Letná-Ebene, Prag 7-Holešovice (Letná), 1947. Skulptur von Vincenc Makovský. Hauptfassade.

| Aus: *Architektura ČSR*, Jg. 6, 1947



9.75 – Jaromír Krejcar, Otto Treichlinger, Konzeption und Gestaltung der Ausstellung *Czechoslovak Architecture*, Florence Hall, RIBA, London, 10.–24. Juni 1947 [WV 97].

| Aus: *Architektura ČSR*, Jg. 7, 1948



9.76 – Umschlag der Publikation von Karel Teige, *L'architecture moderne en Tchécoslovaquie*, 1947. Gestaltung: Karel Teige.

| Privatsammlung

den Ereignissen nach dem Februarumsturz 1948 nur mehr wenig zu spüren. Bereits Ende Mai 1948 verliess er mit seiner Frau Riva die Tschechoslowakei für immer und emigrierte über Paris nach London.⁷¹

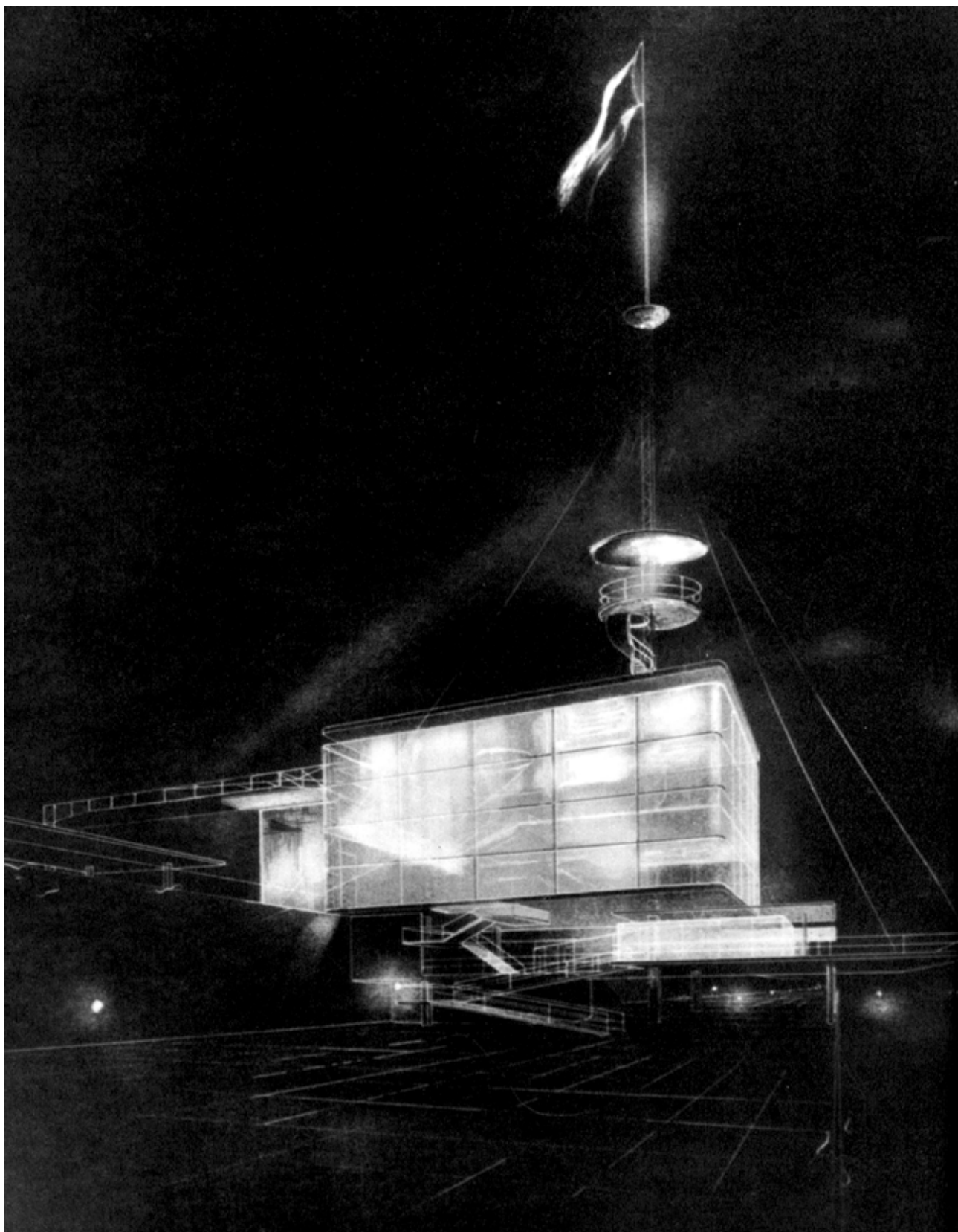
Intensive Kontakte mit England unterhielt Jaromír Krejcar seit 1946. Zwischen 23. September und 7. Oktober 1946 beteiligte er sich als offizieller Vertreter des BAPS am internationalen Architektenkongress in Hastings und London, der die Gründung einer neuen internationalen Architektenvereinigung – der UIA – zum Thema hatte.⁷² Anlässlich dieser Veranstaltung fand auch ein Treffen mit Sigfried Giedion statt, um die weitere Tätigkeit der tschechoslowakischen CIAM-Gruppe zu besprechen.⁷³ Im Juni 1947 konzipierte Krejcar in Zusammenarbeit mit Otto Treichlinger die vom RIBA veranstaltete Ausstellung über Tschechoslowakische Architektur [WV 97].⁷⁴ [► Abb. 9.75] Zu dieser Schau erschien auch die schöne Monografie *Modern Architecture in Czechoslovakia* von Karel Teige – sein letztes Werk zu einem architektonischen Thema überhaupt.⁷⁵ Für den Umschlag der Publikation wählte Teige eine Nachtaufnahme von Krejcars Pavillon an der Pariser Weltausstellung von 1937 [► Abb. 9.76].

Im September 1947 nahm Jaromír Krejcar am 6. CIAM-Kongress in Bridgwater teil. Anfang Januar 1948 weilte er zusammen mit seiner Frau Riva «auf Einladung von englischen Architekten» erneut in London, hielt Vorträge über tschechoslowakische Architektur und machte – wiederum in einem Brief an Roman Jakobson – Andeutungen einer möglichen Emigration: «Wir haben hier viele Freunde, und falls es sich einmal ergeben sollte und ich dringend außer Lande kommen müsste, so wäre ich hier als Architekt nicht völlig aufgeschmissen.»⁷⁶ Die bevorstehende Zuspitzung der Lage in der Tschechoslowakei wird zudem in folgendem Passus deutlich: «Ich nütze die Gelegenheit in London zu sein und schreibe Dir offener, wie wenn ich in Prag wäre. Weißt Du, Roman, eigentlich kann ich mich nicht beklagen, ich bin jetzt Professor an der Technik in Brno, was mich sehr freut. Und doch sind da verschiedene Gründe – oder besser gesagt, ich glaube, dass eine Zeit kommen wird, wo ich lieber eine Weile außer Lande sein werde.»⁷⁷

Krejcars Bemühungen um internationale Kontakte führten ihn noch im Februar 1948 anlässlich einer Vortragsreise nach Warschau, die in Zusammenhang mit einer Ausstellung über tschechoslowakische Architektur stattfand.⁷⁸

Die politischen Ereignisse um den 25. Februar und die kulturpolitischen Veränderungen, die auf den Nationalen Kulturkongress Anfang April folgten, dürften den Architekten in seinen Erwägungen, die Tschechoslowakei in Richtung Frankreich und England zu verlassen, bestätigt haben.

Über Krejcars Londoner Zeit konnte nichts Wesentliches in Erfahrung gebracht werden. Ungeklärt bleibt etwa, inwiefern er in Kontakt mit anderen emigrierten Architekten stand, beispielsweise mit den Tschechen Arnošt Wiesner und Evžen Rosenberg oder mit Arthur Korn.⁷⁹ Noch Ende 1948 begann er an der Architectural Association zu unterrichten. Am 5. Oktober 1949 erlag er im Alter von 54 Jahren einem Herzversagen. Erinnerungen von Antonín Tenzer zufolge blieb Krejcars Frau Riva vorerst in London, arbeitete bei der BBC und anschließend bei Radio Free Europe, das 1950 seinen Sendebetrieb aufnahm. Später wanderte sie nach Israel aus.



Jaromír Krejcar, Zdeněk Kejř, Ladislav Sutnar, Bohuslav Soumar, Wettbewerbsprojekt für den Tschechoslowakischen Pavillon an der Weltausstellung in Paris, 1937. Engerer Wettbewerb, 1936 [WV 82].
| Aus: *Zprávy veřejné služby technické*, Jg. 19, 1937

Epilog

Ein Werk eines Architekten ist immer bereits als einzelnes Objekt beachtenswert. Seine tatsächliche Tragweite offenbart sich aber erst im Kontext des Gesamtschaffens des Architekten, gleichzeitig aber auch vor dem Hintergrund der gestalterischen Strömungen der Zeit sowie der gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen. Im Fall von Jaromír Krejcar ist dies nicht anders. So sind es einige Konstanten, die sich wie ein roter Faden durch das Werk Krejcars ziehen.

Etwa der Geist der produktiven Synthese. Bereits im *Život 2* schaffte es Krejcar als Herausgeber verschiedene aktuelle Strömungen in Kunst und Architektur zusammenzubringen und als Vorgabe für die weiteren Aktivitäten der tschechischen Avantgarde vorzulegen. Sein Büro- und Geschäftshaus Olympic ist das wohl prägnanteste Beispiel für den Versuch einer Synthese von konstruktiv-funktionaler Architektur und «sprechenden» Komponenten wie Reklametafeln oder nautischen Formelementen zu einer sinnlich wahrnehmbaren Architektur. Oder dann der Tschechoslowakische Pavillon in Paris 1937, bei dem sich Krejcar bemühte, die Möglichkeiten ausgereifter Technik und neuer Materialien in ein adäquates architektonisches Erscheinungsbild zu überführen. Bei all diesen Bauten zeigt sich Krejcars Auffassung von funktionaler Gestaltung: Er begreift Funktion nicht als Konstante, sondern als variable Kategorie. Architektur ist für ihn eine komplexe Funktion vieler veränderbarer Elemente und wandelt sich in Abhängigkeit von Faktoren, die sie beeinflussen und in Abhängigkeit von Veränderungen des Inhalts und des Umfelds.

Durch diesen – vielleicht für die tschechische Moderne ganz allgemein charakteristischen – Wesenszug ergibt sich ein weiteres Merkmal, das Krejcars Projekte, Bauten und schriftlichen Äußerungen bestimmt. Es sind verdichtete Kommentare zum jeweiligen Stand der Dinge, vielfach verfügen sie über eine Qualität, die exemplarische, ja gar prototypische Züge aufweist. Sie wurde der Architekt zum Seismografen des aktuellen Zeitgeists.

Im Weiteren ist es eine grundsätzliche Vielfalt, die für Krejcars Werk bezeichnend ist. Als Architekt, Möbeldesigner, Grafiker, Verfasser von Aufsätzen und Herausgeber von Publikationen scheint es stets Krejcars Anliegen gewesen zu sein, auf möglichst breiter Basis zu agieren. Vielfalt und Vielschichtigkeit waren für ihn Programm. Wesentliche Faktoren dabei waren Kommunikation, Interaktion und Kooperation. So versuchte Krejcar immer, Menschen zusammenzubringen, zu vermitteln, zu diskutieren und gemeinsam neue Lösungen zu finden. Dies zu einer von Aufbruchstimmung und Elan bestimmten Zeit, da egoistische Stararchitekten-Allüren noch in ferner Zukunft lagen und vielmehr der gemeinsame Traum einer neuen, besseren Welt geträumt wurde: «Kollektivismus lag in der Luft», so Karel Honzík in seinen Memoiren.

Überhaupt scheint die Vielfalt ein zentrales Moment in Krejcars Leben gewesen zu sein. Krejcars langjähriger, erst 2002 verstorbener Mitarbeiter Antonín Tenzer beschrieb die Atmosphäre im Atelier folgendermaßen: «Krejcars Bohemiennaturell und die Vielseitigkeit seiner Interessen erlaubten keine strenge Organisation. Lieber diskutierte er über ein Problem oder gab Ratschläge statt Befehle. Er wusste immer eine fruchtbare schöpferische Atmosphäre zu schaffen, die sich in den Resultaten widerspiegelte.» Lebendigkeit, Großzügigkeit, Kameradschaft, dies die Stichworte, die hier spontan einfallen. Allerdings wurde Krejcar seine großzügige und in weiten Teilen unkonventionelle Haltung oft auch zum Verhängnis. Mit Geld umzugehen verstand er überhaupt nicht und für die Kalkulation seiner Projekte war es stets zu trügerisch, wenn ein Büromitarbeiter diese rechnete. Wenn andererseits einmal Geld in der Kasse war, so wurden spontane Prämien ausgezahlt; oder Krejcar konnte endlich die Reparaturrechnungen seines Austro-Daimlers begleichen. Krejcar war also ein Mensch, der intensiv gelebt hat; auch im persönlichen Bereich. Er war dreimal verheiratet und gerade seine zweite Ehe mit Milena Jesenská war von zahlreichen Höhen und Tiefen bestimmt.

Seinem Naturell entsprechend waren Krejcar alle Arten von Vorschriften, Ideologien und Dogmen fremd. Ohne persönliche Schaffensfreiheit und Spontaneität konnte sein Werk nicht gedeihen; entscheidende Faktoren, die mitunter auch überstrapaziert wurden und zu unüberlegten Entscheidungen führten. So endete Krejcars Ausflug in die UdSSR 1934/35 fast in der Katastrophe.

Es waren also vielfach unglückliche Entscheidungen oder gar Zufälle, die das Schaffen des Architekten negativ beeinflusst hatten. Etwa im Fall mehrerer Projekte, die in ihrer umgesetzten Form leider nur annähernd dem ursprünglichen Entwurf entsprachen. Das Haus Vladislav Vančura und das Geschäftshaus Olympic führen dies unmissverständlich vor Augen.

Ziel dieser Arbeit war es, das Werk Krejcars nicht nur als solches, sondern auch in Bezug auf seine Tragweite innerhalb der modernen Bewegung in der Tschechoslowakei zu untersuchen. Dabei zeigten sich auch wesentliche Unterschiede zu den Entwicklungen im übrigen Europa.

So scheint die Wechselwirkung zwischen der Disziplin Architektur und anderen Sparten des kulturellen Schaffens gerade hier besonders intensiv und fruchtbar gewesen zu sein. Die Grenzen der jeweiligen Disziplin wurden bewusst überschritten, Anregungen aufgenommen, Informationen weitergegeben; Architekten waren zugleich Maler, Literaten, verfassten theoretische Schriften oder betätigten sich als Szenografen. Es erstaunt daher nicht, dass vielen Projekten und Bauten der tschechischen Architekten oft eine ausgesprochen poetisch-lyrische No-

te anhaftet; sie scheinen einfach viel haptischer, lebendiger und vielleicht auch menschlicher zu sein als viele der «klassischen» Beispiele des Neuen Bauens aus Westeuropa.

Im Weiteren erreichte das Neue Bauen in der Tschechoslowakei eine Breitenwirkung, wie es sie wohl in keinem anderen Land Europas hatte und wurde zu einem integralen Bestandteil des kulturellen Selbstverständnisses. Kenneth Frampton gehört zu den wenigen westlichen Architekturhistorikern, die dies bereits früh erkannt hatten: «When one looks back over half a century to the country's modern movement, one cannot avoid being impressed by the way in which Czech modern architecture especially, together with a modern *modus vivendi*, became an expression that was seemingly embraced by the entire society.»

Der wesentlichste Unterschied betrifft allerdings die 1930er Jahre. Denn in diesem Jahrzehnt, als in den anderen Ländern Europas entweder totalitäre Regime oder eine grundlegend reaktionäre Haltung das Geschehen bestimmten, konnte sich die moderne Bewegung in der Tschechoslowakei weiterentwickeln und ausdifferenzieren; zumindest bis zur Zerstörung der Tschechoslowakei durch das nationalsozialistische Deutschland 1938/39. Während in Deutschland, der Sowjetunion und in Frankreich der Neuklassizismus eine umfassende Renaissance erfuhr oder das Neue Bauen in den übrigen Ländern durch traditionalistische Elemente, eine regionalistische Note oder gar die Wiedereinführung des Ornaments «verständlicher» gemacht wurde, setzte man in der Tschechoslowakei auf andere Strategien. Hier bemühte man sich um die Verfeinerung der Formensprache des Neuen Bauens, um eine weitere Differenzierung der Grundrisse, um eine Perfektionierung der Materialien und der Details. Technik und Industrie stellten entsprechende Produkte zur Verfügung und waren an der Experimentierfreudigkeit der Architekten und Gestalter interessiert. Was aus solchen Bestrebungen resultierte, zeigen wohl am besten die Wohnbauten von Ladislav Žák oder Krejcars Tschechoslowakischer Pavillon an der Weltausstellung in Paris 1937. Hier ging es um Dynamik, Eleganz und klare Gesten – im Gegensatz zu schwerfälliger Monumentalität, rustikaler Kleinteiligkeit und scheinbar bereichernder Rückkehr zu Ornament und Dekor. Zudem war in der Tschechoslowakei der Glaube an die soziale Funktion der Architektur noch nicht aufgegeben. Dies zu einem Zeitpunkt, da sich etwa die CIAM als selbsternannter Sachwalter der modernen Bewegung schon längst einem politisch neutralen Kurs verschrieben hatten und kurz vor dem Untergang Europas über offenbar substanzielle Themen wie «Logis et loisirs» diskutierte.

Im Rückblick scheint die moderne Architekturbewegung in der Tschechoslowakei zu keiner Zeit ihre Ideale aufgegeben oder in Frage gestellt zu haben. Stets

ging es darum, mit Architektur die «Befreiung der Menschen zu neuer gesellschaftsverändernder Handlungsfähigkeit» (Simone Hain) zu unterstützen. Jaromír Krejcar war einer der Hauptverfechter einer solchen Haltung. Als es nach dem Zweiten Weltkrieg zur Umsetzung in die konkrete Lebenspraxis kam, wurden diejenigen Architekten, die dabei mithalfen, grundlegend getäuscht und enttäuscht; auch Jaromír Krejcar.

Anmerkungen

Einleitung

- 1 Teige, Karel, «Moderne Architektur in Tschechoslowakei», in: *ReD*, Jg. 1, Nr. 10, 1928, S. 339–348; 346.
- 2 Teige, Karel, *Práce Jaromíra Krejčara. Monografie staveb a projektů* [Arbeiten Jaromír Krejcars. Eine Monografie von Bauten und Projekten], Praha: Václav Petr, 1933, S. 5.
- 3 Cohen, Jean-Louis, «Introduction», in: Teige, Karel, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2000, S. 1–55; 3.
- 4 Stempl, Markus, «Eine Architektur für alle Sinne. Das Werk Jaromír Krejcars zur Zeit des Devětsil», in: Valena, Tomáš; Winko, Ulrich, unter Mitarbeit von Fabian, Jeannette (Hrsg.), *Prager Architektur und die europäische Moderne*, Berlin: Gebr. Mann, 2006, S. 73–88; 87.
- 5 O. A., «In memoriam. Some work by the late Jaromír Krejcar, b. 1895; d. 1949», in: *Architectural Design*, vol. 19, no. 12, 1949, S. 300–303; Freeman, David, «Jaromír Krejcar», in: *Architectural Association Journal*, vol. 65, no. 736, 1949, S. 89–90.
- 6 Dekret des Ministeriums für Schule, Wissenschaft und Kunst vom 14.6.1950, AČVUT-B, osobní spisy [Lebensläufe], J. Krejcar.
- 7 *Architektura ČSSR*, Jg. 27, Nr. 9/10, 1968.
- 8 Švácha, Rostislav, «Jaromír Krejcar», in: *Domov*, Jg. 25, Nr. 4, 1985, S. 34–37.
- 9 Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jaromír Krejcar 1895–1949*, Ausstellungskatalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995.
- 10 Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Miroslav Lorenc – Jaromír Krejcar. Zlínská moderní architektura a pražská avantgarda / Moderne Architektur in Zlín und die Prager Avantgarde*, Ausstellungskatalog, Státní galerie ve Zlíně, Dům umění, Zlín 1995.
- 11 Krejcar, Jaromír, «Architektura – umění nebo věda?», in: *Rozpravy Aventina*, Jg. 3, 1927–1928, S. 10 / dt.: «Ist die Architektur eine Kunst oder eine Wissenschaft?», in: Lampugnani, Vittorio Magnago; Hanisch, Ruth; Schumann, Ulrich Maximilian; Sonne, Wolfgang (Hrsg.), *Architekturtheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S. 125–127.
- 12 Stempl, «Eine Architektur für alle Sinne. Das Werk Jaromír Krejcars zur Zeit des Devětsil», op. cit.
- 13 Fabian, Jeannette; Winko, Ulrich, *Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft. Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918–1938*, Berlin: Gebr. Mann, 2010.

Auftakt und Kontext

- 1 Teige, Karel, «Obrazy a předobrazy», in: *Musaion* 2, 1921, S. 52–58 / dt.: «Bilder und Vorbilder», in: Seehase, Ilse, *Von der Verantwortung der Kunst*, Berlin (Ost): Akademie-Verlag, 1976, S. 70–78; 74.
- 2 Die folgenden Ausführungen stützen sich auf gängige Übersichtsdarstellungen: Hoensch, Jörg K., *Geschichte der Tschechoslowakei*, Stuttgart etc.: Kohlhammer, 1992; Mauritz, Markus, *Tschechien*, München: Südosteuropa-Gesellschaft – Regensburg: Friedrich Pustet, 2002; Alexander, Manfred, *Kleine Geschichte der böhmischen Länder*, Stuttgart: Reclam, 2008.
- 3 Zit. nach: Chalupický, Jindřich, *Expresionisté. Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, podivný Hašek* [Expressionisten. Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, der sonderbare Hašek], Praha: Torst, 1992, S. 27. Weiner gehörte zu den ersten, die die Begeisterung über die Gründung der neuen Republik literarisch umsetzen (vgl. seine Feuilletonsammlung *Třásničky dějinných dnů* [Fransen historischer Tage], Brno 1919).

- 4 Gute Übersichtsdarstellungen zur Entwicklung der tschechischen Architektur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts bieten die entsprechenden Aufsätze in den Bänden der *Dějiny českého výtvarného umění* [Geschichte der tschechischen angewandten Kunst] (vgl. dazu die Bibliografie). In Bezug auf Prag vgl.: Švácha, Rostislav: *Od moderny k funkcionalismu* [Von der Moderne zum Funktionalismus], Praha: Odeon, 1985; überarbeitet, Praha: Victoria Publishing, 21994. Zu Brno v. a.: Kudělka, Zdeněk; Chatrný, Jindřich (Hrsg.), *O nové Brno. Brněnská architektura 1919–1939*, 2 Bde., Brno: Muzeum města Brna, 2000 / engl.: *For New Brno. The Architecture of Brno 1919–1939*, 2 Bde., Brno: Muzeum města Brna, 2000.
- 5 Zu Kotěra vgl.: Novotný, Otakar, *Jan Kotěra a jeho doba* [Jan Kotěra und seine Zeit], Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958; Šlapeta, Vladimír (Hrsg.), *Jan Kotěra 1871–1923. Zakladatel moderní české architektury*, Praha: Obecní dům – Kant, 2001 / engl.: *Jan Kotěra 1871–1923. The Founder of Modern Czech Architecture*, Prague: Municipal House – Kant, 2001. Im Weiteren existieren zahlreiche Darstellungen in Übersichtspublikationen älteren und neueren Datums; lesenswert ist insbesondere das entsprechende Kapitel in: Teige, Karel, *Moderní architektura v Československu* [Moderne Architektur in der Tschechoslowakei], Praha: Odeon, 1930, S. 44–62.
- 6 Teige, Karel, *L'architecture moderne en Tchécoslovaquie*, Prague 1947, unpag.
- 7 Vgl.: Mádl, Karel B., «Příchod umění» [Kommende Kunst], in: *Volné směry*, Jg. 3, 1899, S. 117–142.
- 8 Kotěra, Jan, «O novém umění» [Über die neue Kunst], in: *Volné směry*, Jg. 4, 1900, S. 189–195.
- 9 Ibid., S. 189.
- 10 Ibid., S. 194.
- 11 Zum tschechischen Kontext der «geometrischen Moderne» vgl.: Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, 21994, op. cit., S. 62–95.
- 12 Vgl. etwa: Janák, Pavel, «Hranol a pyramida» [Prisma und Pyramide], in: *Umělecký měsíčník*, Jg. 1, 1911–1912, S. 162–170.
- 13 Einen substanziellen Überblick über den tschechischen Kubismus bieten: Švestka, Jiří; Vlček, Tomáš (Hrsg.), *1909–1925 Kubismus in Prag. Malerei, Skulptur, Kunstgewerbe, Architektur*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Stuttgart: Hatje, 1991; Von Vegesack, Alexander (Hrsg.), *Tschechischer Kubismus. Architektur und Design, 1910–1925*, Ausstellungskatalog, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Vitra Design Museum, Weil am Rhein 1991.
- 14 Zu den spezifischen Eigenheiten des tschechischen Kubismus – gerade vor dem Hintergrund der Entwicklungen in Frankreich – vgl.: Žantavská Murray, Irena, «The Burden of Cubism: The French Imprint on Czech Architecture, 1910–1914», in: Blau, Eve; Troy, Nancy J. (Hrsg.), *Architecture and Cubism*, publ. Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture (CCA) & Massachusetts Institute of Technology (MIT), Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 1997, S. 41–57.
- 15 Vgl. dazu auch die Kritik von Reyner Banham an Raymond Duchamp-Villon's *Maison cubiste* von 1912, bei der die Prinzipien des malerischen Kubismus in Architektur umgesetzt werden sollten. Banham wertet das Resultat als Zeugnis dafür, dass die Bewegung der Kubisten den «Kontakt mit den fortschrittlichen Ideen auf dem Architektur-Sektor verloren hatte» (Banham, Reyner, *Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1964, S. 170ff.).
- 16 Teige, *Moderní architektura v Československu*, op. cit., S. 91–100.
- 17 Vgl.: Hofman, Vlastislav, «O dalším vývoji naší moderní architektury» [Über die weitere Entwicklung unserer modernen Architektur], in: *Volné směry*, Jg. 19, 1918, S. 193–206.

- 18 Chochol, Josef, «K funkcí architektonického článku» [Zu den Funktionen des architektonischen Elements], in: *Styl*, Jg. 5, 1913, S. 93–94.
- 19 Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, op. cit., S. 136–137.
- 20 Ibid.
- 21 Matějček, Antonín; Wirth, Zdeněk, *Česká architektura 1800–1920* [Tschechische Architektur 1800–1920], Praha: Štenc, 1922, S. 86.
- 22 Krejcar, Jaromír, «LXIII. výstava S.V.U. Mánes» [Die LXIII. Ausstellung des S.V.U. Mánes], in: *Československé noviny*, Jg. 2, Nr. 11, 16.1.1923, S. 5–6.
- 23 Teige, *Moderní architektura v Československu*, op. cit., S. 100–105.
- 24 Devětsil ist die tschechische Bezeichnung für die Pestwurz. Wörtlich heißt es «Neunkraft» und könnte als Anspielung auf die neun Musen bei der Namensgebung ausschlaggebend gewesen sein.
- 25 Zur Künstlervereinigung Devětsil vgl. insbesondere folgende drei Publikationen bzw. Ausstellungskataloge: Šmejkal, František; Švácha, Rostislav; Rous, Jan, *Devětsil. Česká výtvarná avantgarda dvacátých let* [Devětsil. Tschechische Avantgardekunst der 20er Jahre], Dům umění města Brna – Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice, Brno – Praha 1986; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Devětsil. Czech Avant-Garde Art Architecture and Design of the 1920s and 30s*, Museum of Modern Art Oxford – Design Museum London, 1990; Anděl, Jaroslav (Hrsg.), *El Arte de la Vanguardia en Checoslovaquia 1918–1938 / The Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia 1918–1938*, IVAM Centre Julio González, Valencia 1993.
- 26 Teige, Karel, «Nové umění proletářské», in: Seifert, Jaroslav; Teige, Karel (Hrsg.), *Revoluční sborník Devětsil* [Revolutionärer Almanach Devětsil], Praha: Večernice, 1922, S. 5–18 / dt.: «Neue proletarische Kunst», in: Ders., *Liquidierung der «Kunst». Analysen, Manifeste*. Mit einem Nachwort von Paul Krontorad, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S. 7–43; 28.
- 27 Teige, «Neue proletarische Kunst», op. cit., S. 41.
- 28 Teige, «Bilder und Vorbilder», op. cit., S. 76.
- 29 Ibid., S. 71.
- 30 Vgl.: Effenberger, Vratislav, «Nové umění» [Die neue Kunst], in: Teige, Karel, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let – Výbor z díla I* [Die Welt des Baus und des Gedichts. Studien aus den zwanziger Jahren – Werkauswahl I], hrsg. von Jiří Brabec, Vratislav Effenberger, Květoslav Chvatík und Robert Kalivoda, Praha: Československý spisovatel, 1966, S. 575–619; 588. Effenberger nimmt Bezug auf Karel Teiges Reisetagebuch. Vgl. auch den während des Aufenthalts in Paris entstandenen Aufsatz von Teige: «Kubismus, orfismus, purismus a neoklasicismus v dnešní Paříži» [Kubismus, Orphismus, Purismus und Neoklassizismus im heutigen Paris], in: *Veraikon*, Jg. 8, Nr. 9–12, 1922, S. 98–112.
- 31 Seifert, Jaroslav; Teige, Karel (Hrsg.), *Revoluční sborník Devětsil* [Revolutionärer Almanach Devětsil], Praha: Večernice, 1922.
- 32 Vachtova, Ludmila, «Prag», in: *Dada global*, Ausstellungskatalog, Kunsthaus Zürich, 1994, S. 103.
- 33 Grundlage für eine Beschäftigung mit Karel Teige sind nach wie vor die drei hervorragend editierten und mit weiterführenden Kommentaren versehenen Bände mit zentralen Aufsätzen Teiges: *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let – Výbor z díla I* [Die Welt des Baus und des Gedichts. Studien aus den zwanziger Jahren – Werkauswahl I], 1966; *Zápasy o smysl moderní tvorby. Studie z třicátých let – Výbor z díla II* [Der Kampf um den Sinn moderner Gestaltung. Studien aus den dreißiger Jahren – Werkauswahl II], 1969; *Osvobozování života a poezie. Studie z čtyřicátých let – Výbor z díla III* [Die Befreiung des Lebens und der Poesie. Studien aus den vierziger Jahren – Werkauswahl III], 1994 (präzise Angaben vgl. Bibliografie). Folgende Publikationen jüngerer Datums bemühen sich um eine umfassende Kontextualisierung der Tätigkeit Karel Teiges: *Rassegna*, year 15, no. 53/1, 1993 (Karel Teige, *Architecture and Poetry*); Srp, Karel (Hrsg.), *Karel Teige 1900–1951*, Ausstellungskatalog, Galerie hlavního města Prahy etc., Dům u kameného zvonu, Praha 1994; Castagnara Codeluppi, Manuela (Hrsg.), *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900–1951*, Ausstellungskatalog, Scuderie del Castello di Miramare, Trieste, Milano: Electa, 1996; Dluhosch, Eric; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 1999.
- 34 Hain, Simone, «Karel nel Paese delle Meraviglie. I conflitti teorici degli anni Trenta / Karel in Wonderland. The Theoretical Conflicts of the Thirties», in: Castagnara Codeluppi, *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900–1951*, op. cit., S. 117–128 / 311–315; 311.
- 35 Švácha, Rostislav, «Karel Teige e la moderna architettura ceca / Karel Teige and Czech modern architecture», in: Castagnara Codeluppi, Manuela (Hrsg.), *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900–1951*, Ausstellungskatalog, Scuderie del Castello di Miramare, Trieste, Milano: Electa, 1996, S. 101–115 / 305–310; 306.
- 36 Cohen, Jean-Louis, «Introduction», in: Teige, Karel, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2000, S. 1–55; 2.
- 37 Ibid., S. 7.
- 38 Honzík, Karel, *Ze života avantgardy. Zážitky architektovy* [Aus dem Leben der Avantgarde. Erlebnisse eines Architekten], Praha: Československý spisovatel, 1963, S. 28.
- 39 1918 von Josef Čapek, Vlastislav Hofmann, Rudolf Kremlíčka, Otakar Marvánek, Václav Špala und Jan Zrzavý gegründet und bis 1924 bestehende Künstlergruppe mit dem Ziel, die Impulse der europäischen Moderne in die heimische Tradition einzugliedern.
- 40 Chochol, Josef, «Oč usiluji» [Wonach ich strebe], in: *Musaion* 2, 1921, S. 47.
- 41 Vgl.: Švácha, Rostislav, «Adolf Loos a česká architektura» [Adolf Loos und die tschechische Architektur], in: *Umění*, Jg. 31, 1983, S. 490–513. Zu den Arbeiten von Loos in der Tschechoslowakei vgl. neben den gängigen Übersichtswerken die Publikation von Vladimír Šlapeta, Zdeněk Kudělka und den Katalog zur Ausstellung *Adolf Loos – dílo v českých zemích / Adolf Loos – Works in the Czech Lands*, 2008/2009.
- 42 *De Stijl*, Jg. 1, Nr. 1, 1917, S. 13–14.
- 43 *Stavba*, Jg. 3, Nr. 2, 1924–1925. Darin Aufsätze und Werke von Theo van Doesburg, Cornelius van Eesteren, J. J. P. Oud, Jan Wils u. a., begleitet von Teiges Aufsatz «De Stijl a holandská moderna» [De Stijl und die holländische Moderne], S. 33–41.
- 44 Vgl.: Spechtenhauser, Klaus, «Prague», in: Von Moos, Stanislaus; Rüegg, Arthur (Hrsg.), *Le Corbusier Before Le Corbusier. Applied Arts, Architecture, Painting, Photography, 1907–1922*, Ausstellungskatalog, The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, New York – Museum Langmatt, Baden, New Haven – London: The Yale University Press, 2002, S. 170–171.
- 45 Vgl.: Máčel, Otakar, «L'Esprit nouveau in Prag», in: Von Moos, Stanislaus (Hrsg.), *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920–1925*, Ausstellungskatalog, Museum für Gestaltung Zürich – Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung Berlin etc., Berlin: Ernst & Sohn, 1987, S. 160–163.
- 46 Janák, Pavel, «Krásná budoucnost» [Eine schöne Zukunft], in: *Styl*, Jg. 2 (7), 1921–1922, S. 10.
- 47 Starý, Oldřich, «Názory na moderní architekturu» [Ansichten zur modernen Architektur], in: *Stavba*, Jg. 1, 1922, S. 125–130, 161–165, 193–206, 209–214.
- 48 Ozenfant, Amédée; Jeanneret, Charles-Édouard, *Après le cubisme*, Paris: Éditions des Commentaires, 1918.
- 49 Von Moos, Stanislaus, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, Rotterdam: 010 Publishers, 2009, S. 48.
- 50 Ozenfant, Jeanneret, *Après le cubisme*, op. cit., S. 18–19.
- 51 Von Moos, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, op. cit., S. 48.
- 52 Ibid.
- 53 Le Corbusier-Saugnier, «Trois rappels a MM. les architects. Premier rappel: Le volume», in: *L'Esprit Nouveau*, Nr. 1, Okt. 1920, S. 90–96; 95.

- 54 Vgl. Šmejkal, František, «Jarní výstava 1922» [Die Frühlingsausstellung 1922], in: *Výtvarná práce*, Jg. 10, Nr. 8, 17.5.1962, S. 3–4.
- 55 Teige, Karel, «Poetismus» [1924], in: Ders., *Liquidierung der Kunst*. *Analysen, Manifeste*. Mit einem Nachwort von Paul Krontorad, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S. 44–52; 52.
- 56 Reiman, Viktor, «Umělec a člověk» [Der Künstler und der Mensch], in: S.V.U. Mánes (Hrsg.), *Bedřich Feuerstein*, Praha 1936, S. 9–15; 11.
- 57 Vgl.: Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, op. cit., S. 225ff.; Pechar, Josef, «Purismus v české architektuře» [Purismus in der tschechischen Architektur], in: *Architektura ČSR*, Jg. 29, 1970, S. 178–191.
- 58 Caron, Julien [= Amédée Ozenfant], «Une villa de Le Corbusier 1916», in: *L'Esprit nouveau*, Nr. 6, 1921, S. 679–704.
- 59 Banham, *Die Revolution der Architektur*, op. cit., S. 206.
- 60 Vgl.: Effenberger, «Nové umění», op. cit., v. a. 588ff.
- 61 Krejcar, Jaromír (?); Teige, Karel, «Doslovem» [Schlusswort], in: *Život. Sborník nové krásy*, Bd. 2, 1922, S. 208.
- 62 Teige, Karel, «Moderne Architektur in Tschechoslowakei», in: *ReD*, Jg. 1, Nr. 10, 1928, S. 339–348; 344.

Stelldichein in Prag

- 1 Abschlusszeugnis von Jan Kotěra für Jaromír Krejcars, 24.6.1921. AAVU, Unterlagen zu Studierenden der Architekturklasse von Jan Kotěra 1910–1923.
- 2 WV = Werkverzeichnis; die Nummer bezieht sich auf das Werkverzeichnis im Anhang dieser Arbeit.
- 3 *Stavitel*, Jg. 2, 1920–1921, S. 158.
- 4 *Život*, Bd. 1, 1921, S. 45.
- 5 Švácha, Rostislav, «Život a dílo architekta Jaromíra Krejcara / The Life and Work of the Architect Jaromír Krejcar», in: Ders. (Hrsg.), *Jaromír Krejcar 1895–1949*, Ausstellungskatalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, S. 29–161; 35.
- 6 Ibid., S. 34.
- 7 Teige, Karel, *Práce Jaromíra Krejcara. Monografie staveb a projektů* [Arbeiten Jaromír Krejcars. Eine Monografie von Bauten und Projekten], Praha: Václav Petr, 1933, S. 14–15.
- 8 sa. (= Josef Setnička), «Karel Teige: Práce Jaromíra Krejcara» [Karel Teige: Arbeiten Jaromír Krejcars], in: *Volné směry*, Jg. 30, 1933–1934, S. 223–225; 223.
- 9 Giedion, Sigfried, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Ravensburg: Maier, 1965, hier: Zürich – München: Artemis, 1989, S. 255.
- 10 Krejcar, Jaromír, «Cesta k moderní architektuře» [Der Weg zur modernen Architektur], in: *Disk* 2, 1925, S. 26–30; 30.
- 11 *L'Illustration*, 12.8.1922, S. 131–135. Vgl. auch: Passanti, Francesco, «Wolkenkratzer für die Ville Contemporaine», in: Von Moos, Stanislaus (Hrsg.), *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920–1925*, Ausstellungskatalog, Museum für Gestaltung Zürich – Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung Berlin etc., Berlin: Ernst & Sohn, 1987, S. 54–65, v. a. 57–58; Cohen, Jean-Louis; Abram, Joseph; Lambert, Guy (Hrsg.), *Encyclopédie Perret*, Paris: Monum, Éditions du patrimoine – Le Moniteur, 2002, S. 217–218.
- 12 Roth, Alfred, *Die Neue Architektur 1930–1940*, Zürich: Girsberger, 1940; Neuausgabe, Zürich – München: Artemis, 1975, S. 205–216. Es war wohl František Kalivoda, der Alfred Roth auf das Pensionskasseninstitut von Havlíček & Honzík hingewiesen hatte.
- 13 Lux, Joseph August, *Ingenieur-Aesthetik*, München: Gustav Lammers, 1910.
- 14 Starý, Oldřich, «Vývoj ke konstruktivistické architektuře» [Die Entwicklung zur konstruktivistischen Architektur], in: *Stavba*, Jg. 3, 1924–1925, S. 1–4.
- Aufbruch und Umbruch**
- 1 Krejcar, Jaromír (Hrsg.), *Život. Sborník nové krásy* [Das Leben. Almanach der neuen Schönheit], Bd. 2, 1922. Die Bandbezeichnung «2. svazek» [2. Band] befindet sich nur sehr versteckt im Impressum, was wohl zusammen mit dem Untertitel auf dem Umschlag die Eigenständigkeit des Almanachs unterstreichen sollte. Die Publikation wird im Folgenden als *Život 2* bezeichnet. Entgegen den Angaben im Impressum (Dezember 1922) erschien der Almanach erst Anfang 1923.
- 2 Krejcar, Jaromír, «Co se chystá» [Was man vorbereitet], in: *Česko-slovenské noviny*, Jg. 1, Nr. 212, 24.11.1922, S. 6.
- 3 Srp, Karel, «Karel Teige and the New Typography», in: *Rassegna*, year 15, no. 53/1, 1993, S. 52–60; 52.
- 4 Teige, Karel, *Práce Jaromíra Krejcara. Monografie staveb a projektů* [Arbeiten Jaromír Krejcars. Eine Monografie von Bauten und Projekten], Praha: Václav Petr, 1933, S. 6.
- 5 Die genaue Auflage von *Život 2* konnte nicht eruiert werden. Es kann wohl von etwa 700–1000 Exemplaren ausgegangen werden.
- 6 Besonders fundiert hat dieses Thema unlängst Ulrich Winko untersucht. Vgl. seinen Beitrag «Le Corbusier und die Prager Avantgarde. Purismus – Konstruktivismus – Poetismus», in: Valena, Tomáš; Winko, Ulrich, unter Mitarbeit von Fabian, Jeannette (Hrsg.), *Prager Architektur und die europäische Moderne*, Berlin: Gebr. Mann, 2006, S. 53–72.
- 7 *Život 2*, 1922, S. 38–42, 169–180 und 189–195.
- 8 Brief von Karel Teige an Jaroslav Seifert vom 7.8.1922, PnP.
- 9 Vgl.: Primus, Zdenek (Hrsg.), *Tschechische Avantgarde 1922–1940. Reflexe europäischer Kunst und Fotografie in der Buchgestaltung*, Ausstellungskatalog, Kunstverein Hamburg – Museum Bochum, 1990.
- 10 Zu Sutnar vgl.: Janáková, Iva (Hrsg.), *Ladislav Sutnar – Praha – New York – Design in Action*, Ausstellungskatalog, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Praha: Argo, 2003 / engl.: *Ladislav Sutnar – Prague – New York – Design in Action*, Exhibition catalogue, Museum of Decorative Arts in Prague, Prague: Argo Publishers, 2003.
- 11 Winko, «Le Corbusier und die Prager Avantgarde», op. cit., S. 58–60.
- 12 Ozenfant, Amédée; Jeanneret, Charles-Edouard, «Le purisme / Purismus», in: *Život 2*, 1922, S. 8–27 / orig. in: *L'Esprit nouveau*, Nr. 4, Jan. 1921, S. 369–386.
- 13 Le Corbusier, «Une ville contemporaine», in: *L'Esprit nouveau*, Nr. 28, Jan. 1925, [S. 2392–2409].
- 14 Winko, «Le Corbusier und die Prager Avantgarde», op. cit., S. 56–57.
- 15 Le Corbusier-Saugnier, «Architektura a purism / Architecture et purisme», in: *Život 2*, 1922, S. 74–80, 81–85. Die folgenden Zitate stammen aus diesem Aufsatz.
- 16 Von Moos, Stanislaus, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, Rotterdam: 010 Publishers, 2009, S. 87. Hier auch weitere Erläuterungen zum Konzept der *Maison Citrohan*.
- 17 Ibid., S. 64.
- 18 Ibid., S. 63.
- 19 Vgl. etwa: Von Moos, Stanislaus (Hrsg.), *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920–1925*, Ausstellungskatalog, Museum für Gestaltung Zürich – Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung Berlin etc., Berlin: Ernst & Sohn, 1987, S. 252ff.
- 20 Le Corbusier-Saugnier, «Des yeux qui ne voient pas ... III. Les Autos», in: *L'Esprit nouveau*, Nr. 10, Juli 1921, [S. 1139–1151].
- 21 Ibid., [S. 1151].
- 22 Von Moos, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, op. cit., S. 63.
- 23 Von Moos, Stanislaus, «Im Vorzimmer des Machine Age», in: Ders., *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920–1925*, op. cit., S. 12–25; 20.
- 24 Le Corbusier-Saugnier, «Des yeux qui ne voient pas ... II. Les avions», in: *L'Esprit nouveau*, Nr. 9, Juni 1921, [S. 973–988]. Dazu auch: Von Moos, *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920–1925*, op. cit., S. 248–249.

- 25 Schulz, Karel, *Sever-Jih-Východ-Západ* [Norden-Süden-Osten-Westen], Praha: Vortel a Rejman, 1923 (Gestaltung des Umschlags Jaromír Krejcar und Karel Teige).
- 26 Krejcar, Jaromír, «Architektura transatlantických parníků» [Die Architektur der Ozeandampfer], in: *Život* 2, 1922, S. 38–42.
- 27 Le Corbusier-Saugnier, «Des yeux qui ne voient pas ... I. Les paquebots», in: *L'Esprit Nouveau*, Nr. 8, Mai 1921, S. 845–855. Die folgenden Zitate stammen aus diesem Aufsatz.
- 28 Vgl. dazu die entsprechenden Stellen in der einschlägigen Literatur zu Le Corbusier. Nach wie vor zentral sind allerdings die beiden Aufsätze von Stanislaus von Moos: «Das Schiff – eine Metapher der modernen Architektur», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 194, 23./24.8.1975, S. 49–50, sowie «Wohnkollektiv, Hospiz und Dampfer. Notizen zur Vorgeschichte von Le Corbusiers «Unité d'habitation»», in: *Archithese*, H. 12, 1974, S. 30–41, 56. Zur Thematik generell vgl.: Kähler, Gert, *Architektur als Symbolverfall – Das Dampfermotiv in der Baukunst*, Braunschweig / Wiesbaden: Vieweg, 1981 (*Bauwelt Fundamente* 59).
- 29 Giedion, Sigfried, *Befreites Wohnen*, Zürich – Leipzig: Orell Füssli, 1929, Abb. 8–9.
- 30 Ěrenburg, Ilja, «Konstrukce» [Konstruktion], in: *Život* 2, 1922, S. 29–34. Ěrenburgs Buch erschien 1922 russisch: Ěrenburg, Ilja, *A vse-taki ona vertitsja*, Berlin – Moskva: Gelikon, 1922 / dt.: Ehrenburg, Ilja, *Und sie bewegt sich doch*, Baden: LIT Verlag Lars Müller, 1988.
- 31 Am 21. Dezember 1923 im Rahmen der Devětsil-Ausstellung *Basar der modernen Kunst* sowie später 1926. Vgl.: Tge (= Karel Teige), «Přednáška p. Ilji Ěrenburga o novém ruském umění» [Vortrag von Herrn Ilja Ěrenburg über die neue russische Kunst], in: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924, S. 158; Tge (= Karel Teige), «Přednáška Ilji Ěrenburga čili konstruktivismus a romantismus» [Vortrag von Ilja Ěrenburg über Konstruktivismus und Romantismus], in: *Stavba*, Jg. 5, 1926–1927, S. 145–146.
- 32 Vgl. die substanziellen Studien: Šmejkal, František, «Český konstruktivismus» [Der tschechische Konstruktivismus], in: *Umění*, Jg. 30, Nr. 3, 1982, S. 214–243; Švácha, Rostislav, «Sovětský konstruktivismus a česká architektura» [Der sowjetische Konstruktivismus und die tschechische Architektur], in: *Umění*, Jg. 36, 1988, S. 54–70.
- 33 Krejcar, Jaromír, «Soudobá architektura a společnost» [Gegenwärtige Architektur und Gesellschaft], in: Teige, Karel (Hrsg.), *Za socialistickou architekturu* [Für eine sozialistische Architektur], Praha: Levá fronta, 1933, S. 11–21; 15–16.
- 34 Kroha, Jiří, Hrůza, Jiří, *Sovětská architektonická avantgarda* [Die sowjetische Architekturavantgarde], Praha: Odeon, 1973 S. 81.
- 35 1935 erschien die umfangreiche Studie *Bytová otázka v SSSR* [Die Wohnungsfrage in der UdSSR], Praha: Pavel Prokop (*Monografie SSSR* 21–22). 1973 publizierte Kroha zusammen mit Jiří Hrůza *Sovětská architektonická avantgarda* [Die sowjetische Architekturavantgarde] (Praha: Odeon), die erste umfangreiche Darstellung des Themas überhaupt.
- 36 Zit. nach Švácha, «Sovětský konstruktivismus a česká architektura», op. cit., S. 54.
- 37 Vgl. z. B.: Behne, Adolf, «Německý dopis» [Ein deutscher Brief], in: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924, S. 47–49; «Kronika německého stavebního umění po válce» [Eine Chronik deutscher Nachkriegsbaukunst], in: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924, S. 97–100; «Umění v Rusku» [Kunst in Russland], in: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924, S. 172–174.
- 38 Behne, «Umění v Rusku», op. cit., S. 174.
- 39 Vgl. ausführlicher: Cohen, Jean-Louis, «Introduction», in: Karel Teige, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2000, S. 1–55; 27, sowie die Korrespondenz Behne-Teige im Prager Literaturmuseum (PnP, Nachlass Karel Teige).
- 40 Zur Ausstellung vgl.: *Sovremennaja architektura*, Jahr 2, 1927: Nr. 3, 4/5 und 6. Abb. Haus Vančura: Nr. 6, S. 178–179; Projekte von Kroha: Nr. 6, S. 180. Im Weiteren: Kokkinaki, Irina, «The First Exhibition of Modern Architecture in Moscow», in: *Architectural Design*, vol. 53, no. 5/6, 1983, S. 50–59.
- 41 Krejcar, Jaromír (?), «Tatlinova věž III. internacionály v Moskvě – Eiffelová věž v Paříži» [Der Tatlin-Turm der III. Internationalen in Moskau – Der Eiffelturm in Paris], in: *Život* 2, 1922, S. 45.
- 42 Vgl.: Švácha, «Sovětský konstruktivismus a česká architektura», op. cit., S. 54–55.
- 43 Krejcar, Jaromír, «Made in America», in: *Život* 2, 1922, S. 189–200.
- 44 Le Corbusier-Saugnier, «Trois rappels a MM. les architectes. Second rappel: La surface», in: *L'Esprit Nouveau*, Nr. 2, Nov. 1920, S. 195–199; 199.
- 45 Zit. aus: Goll, Claire (Hrsg.), *Die Neue Welt. Eine Anthologie jüngster amerikanischer Lyrik*. Hrsg. und übersetzt von Claire Goll, Berlin: Fischer, 1921.
- 46 Teige, Karel, «Moderní česká architektura» [Moderne tschechische Architektur], in: *Veraikon*, Jg. 10, Nr. 11/12, 1924, S. 113–133; 130–131.
- 47 Behrens, Peter, «O poměru uměleckých a technických problémů», in: *Život* 2, S. 54–62 / dt. orig.: *Über die Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme*, Berlin: Mittler, 1917.
- 48 Krejcar, Jaromír (?), «Peter Behrens», in: *Život* 2, 1922, S. 58.
- 49 Krejcar, Jaromír, «Die moderne tschechische Kunst», in: *Život* 2, 1922, S. 169–180; 174.
- 50 Vgl. dazu die aufschlussreiche Korrespondenz von Feuerstein mit seinem etwas jüngeren Architektenkollegen Josef Havlíček (1899–1961), der – zu diesem Zeitpunkt noch Student an der Prager Technik und an der Akademie – von Feuerstein mit der Bauleitung des Militärischen Geografie-Instituts betraut worden war (Lukeš, Zdeněk, «Nad dopisy Bedřicha Feuersteina Josefu Havlíčkovi» [Zu den Briefen Bedřich Feuersteins an Josef Havlíček], in: *Umění*, Jg. 35, Nr. 2, 1987, S. 104–128).
- 51 Krejcar, Jaromír, «Jan Kotěra», in: *Život* 2, 1922, unpag. und hinter einer Pergamentseite zwischen S. 80 und 81. Das nicht signierte Medaillon ist Krejcar zuzuschreiben, zumal sich der Wortlaut an vielen Stellen mit dem wenig später von Krejcar verfassten Nekrolog auf Jan Kotěra überschneidet: «Jan Kotěra», in: *Stavba*, Jg. 2, 1923, S. 4–7, hinter S. 28.
- 52 Ibid.
- 53 Für eine Übersicht vgl.: Novotný, Otakar, *Jan Kotěra a jeho doba* [Jan Kotěra und seine Zeit], Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, S. 141.
- 54 Teige, Karel, *Moderní architektura v Československu* [Moderne Architektur in der Tschechoslowakei], Praha: Odeon, 1930, S. 44.
- 55 Vgl.: Cohen, «Introduction», op. cit., S. 28–29.
- 56 Brief von Sigfried Giedion an Jaromír Krejcar vom 12.10.1927, gta, Nachlass Sigfried Giedion.
- 57 Zum Thema Le Corbusier – Tschechoslowakei vgl. die Aufsätze von Vladimír Šlapeta: «Die Wirkung in der Ferne – Le Corbusier und die tschechische Architektur», in: *Arch+* 90/91, Aug. 1987, S. 87–92; *Arch+* 94, Apr. 1988, S. 78–82; *Arch+* 95, Aug. 1988, S. 84–93; «Le Corbusierovy návštěvy v Československu» [Le Corbusiers Besuche in der Tschechoslowakei], in: *Architektura ČSR*, Jg. 46, 1987, S. 354–357; «Le Corbusier a česká architektonická avantgarda» [Le Corbusier und die tschechische Architekturavantgarde], in: *Ars* 1, 1989, S. 85–106. Im Weiteren: Švácha, Rostislav, *Le Corbusier*, Praha: Odeon, 1989 (inkl. Bibliografie der in der Tschechoslowakei erschienenen Texte Le Corbusiers), sowie neuerdings: Winko, «Le Corbusier und die Prager Avantgarde», op. cit.
- 58 Zu Le Corbusier und Zlín vgl. v. a. die Aufsätze von Jean-Louis Cohen, z. B.: «Il nostro cliente è il nostro padrone», in: *Rassegna*, anno 2, no. 3, 1980, S. 47–60; «Zlín. An Industrial Republic», in: *Rassegna*, year 19, no. 70/2, 1997, S. 42–45; «Unser Kunde ist unser Herr: Le Corbusier trifft Bata», in: Nerdinger, Winfried, in Zusammenarbeit mit Horňáková, Ladislava und Sedláková, Radomíra (Hrsg.), *Zlín. Modellstadt der Moderne*, Ausstellungskatalog, Architekturmuseum der TU München, Berlin: Jovis, 2009, S. 112–147.
- 59 Das Mundaneum-Projekt war Ausgangspunkt für Teiges grundlegenden Kritik an der Position Le Corbusiers. Im Zug seiner dialektisch-

materialistischen, dem Marxismus verpflichteten Architektursoziologie präzierte und radikalisierte Teige in der Folge seine Kritikpunkte und publizierte dazu mehrere Aufsätze, z. B.: «Étapy vývoje» [Entwicklungsstufen], in: *Stavba*, Jg. 8, 1929–1930, S. 6–16, 19–23; «Le Corbusier a nová architektura» [Le Corbusier und die neue Architektur], in: *Index*, Jg. 2, Nr. 11/12, 17.12.1930, S. 83–86.

60 *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924, S. 113–129.

61 Teige, Karel, «Dílo bratří Perretů» [Das Werk der Brüder Perret], in: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924, S. 130.

62 Starý, Oldřich, «Auguste Perret v Praze» [Auguste Perret in Prag], in: *Architektura ČSR*, Jg. 7, 1948, S. 35.

63 *Život* 2, S. 5–6. Das Gedicht ist auch in Jaroslav Seiferts zweiter Poesie-Sammlung *Samá láska* [Lauter Liebe] enthalten (Praha: Večernice, 1923, S. 59–60).

64 Seifert, Jaroslav, *Všecky krásy světa. Příběhy a vzpomínky*, Praha: Československý spisovatel, 1982 / dt.: *Alle Schönheiten der Welt. Geschichten und Erinnerungen*, Berlin (Ost): Aufbau, 1987.

65 Epstein, Jean, «Kino», in: *Život* 2, 1922, S. 143–147 / orig.: «Cinéma», in: *L'Esprit nouveau*, Nr. 14, Jan. 1922, S. 1669–1670.

66 Teige, Karel, *Archipenko*, Praha: Devětsil, 1923.

67 Krejcar, Jaromír, «Die moderne tschechische Kunst», in: *Život* 2, 1922, S. 169–180; 174.

68 Šíma, Josef, «Reklama», in: *Život* 2, 1922, S. 102–103.

69 Vgl.: Von Moos, «Im Vorzimmer des ›Machine Age‹», op. cit., S. 12–25; 22–23.

70 Teige, Karel, «Umění přítomnosti» [Die Kunst der Gegenwart], in: *Život* 2, 1922, S. 119–142.

71 Krejcar, Jaromír, «Cesta k moderní architektuře» [Der Weg zur modernen Architektur], in: *Disk* 2, 1925, S. 26–30; 27.

72 Vgl. dazu z. B.: Winko, «Le Corbusier und die Prager Avantgarde», op. cit.

73 Ibid.

74 Teige, Karel, «Malířství a poesie» [Malerei und Poesie], in: *Disk* 1, 1923, S. 19–20; 19.

75 Teige, Karel, «Naše základna a naše cesta» [Unsere Grundlage und unser Weg], in: *Pásmo*, Nr. 3, 1924, S. 1–2; 1.

76 Krejcar, Jaromír (Hrsg.), *L'Architecture contemporaine en Tchécoslovaquie*, Prague: Orbis, 1928.

77 Einen nach wie vor guten Überblick bietet der Aufsatz von Vladimír Šlapeta: «Die tschechische Architektur der Zwischenkriegszeit – Aus dem Gesichtswinkel der Beziehungen zum Ausland», in: *Archithese*, Jg. 10, Nr. 6, 1980, S. 5–12 / tschech., etwas ausführlicher: «Česká architektura z hlediska mezinárodních vztahů», in: *Umění*, Jg. 29, 1981, S. 309–319.

78 Vgl. als Überblick: Vybíral, Jindřich, *Jiný dům. Německá a rakouská architektura v letech 1890–1938 na Moravě a ve Slezsku / Das andere Haus. Die Deutsche und die österreichische Architektur in Mähren und Schlesien in den Jahren 1890–1938*, Ausstellungskatalog, Národní galerie v Praze, Praha 1993.

79 Essenziell hierzu sind die Untersuchungen von Jindřich Vybíral und Pavel Zatloukal. Vgl. z. B.: Vybíral, Jindřich, *Junge Meister. Architekten aus der Schule Otto Wagners in Mähren und Schlesien*, Wien etc.: Böhlau, 2007.

80 Vgl.: Behne, Adolf, «De ›Bauhaus‹-tentoonstelling te Weimar», in: *Klei*, Jg. 15, Nr. 21, 1.11.1923, S. 246–253; 253; Ders., «Internacionální výstava architektury ve Výmaru (Staatliches Bauhaus). Srpen – září 1923» [Internationale Architekturausstellung in Weimar (Staatliches Bauhaus). August – September 1923], in: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924, S. 107–108; *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924, S. 146; Schürer, Oskar, «Die internationale Architekturausstellung des Weimarer Bauhauses», in: *Das Kunstblatt*, Jg. 7, H. 10, 1923, S. 314–315.

81 Behne, Adolf, «De ›Bauhaus‹-tentoonstelling te Weimar», op. cit.

82 Schürer, Oskar, «Die internationale Architekturausstellung des Weimarer Bauhauses», op. cit.

83 Vgl. Haag Bletter, Rosmarie, «Introduction», in: Behne, Adolf, *The Modern Functional Building*. Introduction by Rosemarie Haag Bletter, Translation by Michael Robinson, Santa Monica: The Getty Research Institute, 1996, S. 1–83; 31–32.

84 Behne, Adolf, *Der moderne Zweckbau*, München – Wien – Berlin: Drei Masken, 1926, S. 72, Tf. 61, 62.

85 Hilberseimer, Ludwig, *Internationale neue Baukunst*, Stuttgart: Julius Hoffmann, 1927, S. 34–38.

86 Van de Velde, Henry, «L'architecture en Tchéco-Slovaquie», in: *La cité*, année 5, n° 1, 1924, S. 1–9, planche I–VIII; 2.

87 Starý, Oldřich, «Názory na moderní architekturu» [Ansichten zur modernen Architektur], in: *Stavba*, Jg. 1, 1922, S. 125–130, 161–165, 193–206, 209–214.

88 Ibid., S. 161.

89 Mácel, Otakar, «The Critic and his Medium. Teige and ›Stavba‹, 1923–1927», in: Castagnara Codeluppi, Manuela (Hrsg.), *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900–1951*, Ausstellungskatalog, Scuderie del Castello di Miramare, Trieste, Milano: Electa, 1996, S. 301–304; 301.

90 Vgl.: Cohen, «Introduction», op. cit., S. 27.

91 Slaviček, Jan, «Bazar S.U. Devětsil» [Der Basar des S.U. Devětsil], in: *Volné směry*, Jg. 22, 1923–1924, S. 223–224.

92 Benš, Adolf, «Bazar umění» [Der Basar der Kunst], in: *Stavitel*, Jg. 5, Nr. 1, 1924, S. 17.

93 Slaviček, Jan, «Bazar S.U. Devětsil», op. cit., S. 223.

94 Jíra, Jaroslav, «Bazar moderního umění (II. výstava Devětsilu)» [Der Basar der modernen Kunst (2. Ausstellung des Devětsil)], in: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924, S. 161–162.

Auf dem Weg zum Neuen Bauen

1 Fragner, Jaroslav, «Nemocniční pavilon» [Ein Krankenhauspavillon], in: *Stavba*, Jg. 3, 1924–1925, S. 48.

2 Krejcar, Jaromír, «Villa dra V. Vančury na Zbraslavi» [Eine Villa für Dr. V. Vančura in Zbraslav], in: *Stavba*, Jg. 3, 1924–1925, S. 46–47.

3 Vgl.: Krajčí, Petr; Sedláková, Radomíra (Hrsg.), *Antonín Engel 1879–1958. Architekt, urbanista, pedagog* [Antonín Engel 1879–1958. Architekt, Städtebauer, Pädagoge], Ausstellungskatalog, Národní galerie v Praze, 1999.

4 Grundlegend für die Beschäftigung mit dem Werk Plečniks sind nach wie vor die Arbeiten von Damjan Prelovšek (*Josef Plečnik 1872–1957. Architectura perennis*, Salzburg – Wien: Residenz, 1992) und Peter Krečič (*Plečnik. The Complete Works*, New York: Whitney Library of Design, 1993).

5 Zu Plečniks Prager Schaffen vgl. insbesondere: Lukeš, Zdeněk; Prelovšek, Damjan; Valena, Tomáš (Hrsg.), *Josip Plečnik. An Architect of Prague Castle*, Prague: Prague Castle Administration, 1997.

6 Vgl.: Macharáčková, Marcela; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jiří Kroha (1893–1974). Architekt, malíř, designér, teoretik v proměňácích umění 20. století*, Ausstellungskatalog, Muzeum města Brna, Brno: Era, 2007 / engl.: *Jiří Kroha (1893–1974). Architect, Artist, Designer, Theoretician. A 20th Century Metamorphosis*, Ausstellungskatalog, Brno City Museum, Brno: Era, 2007.

7 Švácha, Rostislav, «Jiří Kroha und die tschechische Architektur», in: Platzer, Monika; Spechtenhauser, Klaus (Hrsg.), *Jiří Kroha. Kubist – Expressionist – Funktionalist – Realist*, Ausstellungskatalog, Architektur Zentrum Wien, Wien: Sonderzahl, 1998, S. 9–13; 11.

8 Krejcar, Jaromír, «Výstava severních Čech v Mladé Boleslavi» [Die Ausstellung Nordböhmens in Mladá Boleslav], in: *ReD*, Jg. 1, 1927–1928, S. 43.

9 Kroha, Jiří, «Architektura naší doby» [Die Architektur unserer Zeit], in: *Horizont*, Jg. 1, 1927, S. 57–65.

10 Krejcar, Jaromír, «Výstava severních Čech v Mladé Boleslavi», op. cit.

11 Krejcar, Jaromír, «Soudobá architektura a společnost» [Gegenwärtige

Architektur und Gesellschaft], in: Teige, Karel (Hrsg.), *Za socialistickou architekturu* [Für eine sozialistische Architektur], Praha: Levá fronta, 1933, S. 11–21; 20.

12 Honzík, Karel, *Ze života avantgardy. Zážitky architektovy* [Aus dem Leben der Avantgarde. Erlebnisse eines Architekten], Praha: Československý spisovatel, 1963, S. 144.

13 Teige, Karel, *Práce Jaromíra Krejčara. Monografie staveb a projektů* [Arbeiten Jaromír Krejčars. Eine Monografie von Bauten und Projekten], Praha: Václav Petr, 1933, S. 25.

14 Krejcar, Jaromír, «Architektura průmyslových budov» [Die Architektur der Industriebauten], in: *Stavitel*, Jg. 4, Nr. 7–9, 1923, S. 65–71.

15 Zbraslav wurde erst 1974 eingemeindet und ist seit diesem Zeitpunkt Teil des fünften Prager Verwaltungsbezirks.

16 Signiertes und mit 19. Juli 1924 datiertes Plankonvolut, Privatsammlung, Prag.

17 Krejcar, «Villa dra V. Vančury na Zbraslavi», op. cit.

18 Stempl, Markus, «Eine Architektur für alle Sinne. Das Werk Jaromír Krejčars zur Zeit des Devětsil», in: Valena, Tomáš; Winko, Ulrich, unter Mitarbeit von Fabian, Jeannette (Hrsg.), *Prager Architektur und die europäische Moderne*, Berlin: Gebr. Mann, 2006, S. 73–88; 77.

19 Ibid., Anm. 22.

20 Krejcar, «Architektura průmyslových budov», op. cit., S. 70.

21 Ibid., S. 69.

22 Krejcar, «Villa dra V. Vančury na Zbraslavi», op. cit., S. 47.

23 Žák, Ladislav, «Stavební výstava – osada Baba» [Bauausstellung – die Baba-Siedlung], in: *Žijeme*, Jg. 2, Nr. 5, 1932, S. 155–156; 156.

24 Stempl, «Eine Architektur für alle Sinne», op. cit., S. 80.

25 Krejcar, «Architektura průmyslových budov», op. cit.

26 Ibid., S. 69.

27 Stempl, «Eine Architektur für alle Sinne», op. cit., S. 77.

28 Krejcar, «Villa dra V. Vančury na Zbraslavi», op. cit., S. 47.

29 Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, op. cit., S. 23.

30 Vgl. z. B.: sa. (= Josef Setníčka), «Karel Teige: Práce Jaromíra Krejčara» [Karel Teige: Arbeiten Jaromír Krejčars], in: *Volné směry*, Jg. 30, 1933–1934, S. 223–225.

31 Švácha, Rostislav, «Život a dílo architekta Jaromíra Krejčara / The Life and Work of the Architect Jaromír Krejcar», in: Ders. (Hrsg.), *Jaromír Krejcar 1895–1949*, Ausstellungskatalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, S. 29–161; 58. Zur Villa Besnus vgl.: Boesiger, Willy; Stonorov, Oscar (Hrsg.), *Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Ihr gesamtes Werk von 1910–1929*, Zürich: Girsberger, 1930, S. 46–49.

32 Von Moos, Stanislaus, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, Rotterdam: O10 Publishers, 2009, S. 91–92, 101.

33 *Stavba*, Jg. 3, 1924–1925, S. 153–157.

34 Erstmals publiziert in: Roth, Alfred, *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Fünf Punkte zu einer neuen Architektur von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, Stuttgart: Wedekind, 1927. Bereits Anfang 1928 erschien in der *ReD*-Sondernummer «Internationale Architektur der Gegenwart» die tschechische Übersetzung der Fünf Punkte: «5 tézí o nové architektuře», in: *ReD*, Jg. 1, 1927–1928, S. 186–187.

35 Vgl. dazu die Memoiren von Vladislav Vančuras Frau Ludmila: Vančurová, Ludmila, *Dvacet šest krásných let* [Sechszwanzig schöne Jahre], Praha: Československý spisovatel, 1967.

36 Zit. nach: Švácha, «Život a dílo architekta Jaromíra Krejčara», op. cit., S. 58.

37 Vgl.: Masák, Miroslav; Švácha, Rostislav; Vybíral, Jindřich, *Veletřvní palác v Praze* [Der Messepalast in Prag], Praha: Národní galerie v Praze, 1995.

38 Teige, Karel, «Le Corbusier v Praze» [Le Corbusier in Prag], in: *Rozpravy Aventina*, Jg. 4, 1928–1929, S. 31–32; 32.

39 Unter den mittlerweile zahlreichen Publikationen zur Architektur in Brno sei hier lediglich folgendes wichtiges Kompendium erwähnt: Kudělka, Zdeněk; Chatrný, Jindřich (Hrsg.), *O nové Brno. Brněnská*

architektura 1919–1939 [Für ein neues Brno. Architektur in Brno 1919–1939], 2 Bde., Brno: Muzeum města Brna, 2000.

40 Teiges Modell aus Konstruktivismus und Poetismus ist mittlerweile Gegenstand zahlreicher Analysen gewesen. Einen guten, kontextualisierten Überblick bietet etwa: Srp, Karel, «Karel Teige in the Twenties: The Moment of Sweet Ejaculation», in: Dluhosch, Eric; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 1999, S. 10–45.

41 Fabian, Jeanette; Winko, Ulrich, «Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft. Die tschechische Architektur-Avantgarde 1918–1938», in: Dies. (Hrsg.), *Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft. Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918–1938*, Berlin: Gebr. Mann, 2010, S. 11–32; 15.

42 Teige, Karel, «Konstruktivismus a likvidace umění», in: *Disk* 2, 1925, S. 4–8 / dt.: «Der Konstruktivismus und die Liquidierung der Kunst», in: Ders., *Liquidierung der Kunst. Analysen, Manifeste*. Mit einem Nachwort von Paul Kruntorad, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S. 53–69.

43 Teige, Karel, «Poetismus», in: *Host*, Jg. 3, 1923–1924, S. 197–204 / dt. in: Ders., *Liquidierung der Kunst. Analysen, Manifeste*. Mit einem Nachwort von Paul Kruntorad, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S. 44–52; 46.

44 Teige, «Poetismus», op. cit., S. 46. Alle weiteren Zitate aus diesem Aufsatz.

Architektur für alle Sinne

1 Švácha, Rostislav, «K dějinám Krejčarova Olympiku» [Zur Geschichte von Krejčars Olympic], in: *Pražské památky 19. a 20. století. Sborník Pražského ústavu památkové péče* [Prager Denkmäler des 19. und 20. Jahrhunderts. Sammelband des Prager Denkmalinstituts], Praha: Brody, 1997 (*Staletá Praha* 23), S. 219–238; 220.

2 *Stavba*, Jg. 4, Nr. 11, 1926, S. 169–173.

3 Vgl. z. B.: Hilberseimer, Ludwig, *Internationale neue Baukunst*, Stuttgart: Julius Hoffmann, 1927, S. 42; *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, Jg. 12, H. 6, 1928, S. 281.

4 Präzise untersucht und kommentiert hat die Baugeschichte des Olympic Rostislav Švácha: «K dějinám Krejčarova Olympiku» [Zur Geschichte von Krejčars Olympic], op. cit. Die folgenden Erörterungen gehen sowohl von diesem Aufsatz aus, als auch von der Sichtung der Originaldokumente in Zshg. mit der Krejcar-Ausstellung von 1995–1996.

5 Teige, Karel, *Práce Jaromíra Krejčara. Monografie staveb a projektů* [Arbeiten Jaromír Krejčars. Eine Monografie von Bauten und Projekten], Praha: Václav Petr, 1933, S. 27.

6 Stavební archiv, Úřad městské části Praha 1, čp. 75.

7 NTM, AAS, fond 84.

8 Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, op. cit., S. 31 unten, wiederum mit falscher Datierung 1923 bzw. oben.

9 Bohumil Steigenhöfer (1905–1989) ist dem tschechischen Publikum eher als exzellenter Eishockeyspieler denn als Architekt bekannt. 1929 gehörte er in Budapest zum tschechoslowakischen Weltmeisterteam. Er arbeitete zwischen Sept. 1925 und Ende 1927 bei Krejcar. Vgl.: Švácha, Rostislav, «K architektonickému dílu Bohumila Steigenhöfera» [Zum architektonischen Werk Bohumil Steigenhöfers], in: *Umění*, Jg. 38, Nr. 3, 1990, S. 274–278.

10 Privatsammlung, Prag.

11 *Prager Presse*, Jg. 6, Nr. 18, 1.5.1926, S. 3 (Bilderbeilage); *Stavba*, Jg. 4, Nr. 11, 1926, S. 169–173.

12 Vgl.: Majakovskij, Vladimír, «Cestoval jsem takhle» [So bin ich gereist], in: *ReD*, Jg. 1, Nr. 2, Nov. 1927, S. 84–85.

13 *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, Jg. 12, H. 6, 1928, S. 281. Den gleichen Zustand zeigt auch die in Teiges Krejcar-Monografie auf S. 30 publizierte Fotografie.

- 14 Stavitel, Jg. 9, 1928, S. 78–81.
- 15 Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, op. cit., S. 26.
- 16 Simmel, Georg, «Die Großstädte und das Geistesleben» [1903], in: Ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. 1, hrsg. von Rüdiger Kramme et al., Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, S. 116–131; 116.
- 17 Das Prager Kaffeehaus war – ähnlich wie sein Wiener Pendant – eine feste Institution. Hier triff man sich regelmäßig, diskutierte, stritt über die neuesten Begebenheiten und plante den nächsten Ausflug ins Nachtleben. Die meisten Kaffeehäuser – Metro, Národní, Unionka, Slavie, Hlavovka, Štěrbá-Lindt, Louvre – lagen an der Národní třída [Nationalstraße], Na Příkopě [Am Graben] und am Václavské náměstí [Wenzelsplatz], an der Grenze zwischen Staré Město [Altstadt] und Nové Město [Neustadt]. Vgl. auch: Jähn, Karl-Heinz (Hrsg.), *Das Prager Kaffeehaus. Literarische Tischgesellschaften*, Berlin (Ost): Volk und Welt, 1990; Cibula, Václav, «Pražské literární a umělecké kavárny» [Die Prager Literaten- und Künstlercafés], in: *Prostor*, Jg. 6, Nr. 22, 1992, S. 165–172.
- 18 Vgl. dazu insbesondere die Aufsätze von Rostislav Švácha, u. a.: «K ikonografii české avantgardní architektury» [Zur Ikonografie der tschechischen Avantgearchitektur], in: Anděl, Jaroslav (Hrsg.), *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu* [Kunst für alle Sinne. Die Avantgarde der Zwischenkriegszeit in der Tschechoslowakei], Ausstellungskatalog, Národní galerie v Praze, Valdštejnská jízdárna, Praha 1993, S. 46–51; «Paříž v Praze – Ikonografie české avantgardní architektury» [Paris in Prag – Zur Ikonografie der tschechischen Avantgearchitektur], in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica-Aesthetica* 11, *Historia Artium*, I, 1993, S. 65–82.
- 19 Teige, Karel, «Konstruktivismus a likvidace «umění»», in: *Disk* 2, 1925, S. 4–8 / dt.: «Der Konstruktivismus und die Liquidierung der «Kunst»», in: Ders., *Liquidierung der «Kunst». Analysen, Manifeste*. Mit einem Nachwort von Paul Krontorad, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S. 53–69; 49.
- 20 Švácha, Rostislav, «Karel Teige und die Originalität der tschechischen Avantgarde», in: Valena, Tomáš; Winko, Ulrich, unter Mitarbeit von Fabian, Jeannette (Hrsg.), *Prager Architektur und die europäische Moderne*, Berlin: Gebr. Mann, 2006, S. 105–118.
- 21 Teige, Karel, «Nové umění proletářské» [Neue proletarische Kunst], erschienen im Herbst 1922 in: Seifert, Jaroslav; Teige, Karel (Hrsg.), *Revoluční sborník Devětsil* [Revolutionärer Almanach Devětsil], Praha: Večernice, 1922, S. 5–18.
- 22 Krouťvor, Josef, *Praha – město ostrých hran* [Prag – Stadt der scharfen Kanten], Praha: Volvox Globator, 1992, S. 64.
- 23 Zur Kontextualisierung vgl. z. B.: Ulmer, Bruno, «Un siècle d'illuminations et de publicité lumineuse», in: *Art & Publicité*, Ausstellungskatalog, Centre Georges Pompidou, Paris 1990, S. 408–423.
- 24 Seifert, Jaroslav, *Samá láska* [Lauter Liebe], Praha: Večernice, 1923, S. 51–54.
- 25 *Život. Sborník nové krásy*, Bd. 2, 1922, S. 68.
- 26 Am 14. Juni 1911 brach die Olympic zu ihrer Jungfernfahrt von Southampton nach New York auf. Bereits im Oktober 1912 wurde sie nach dem Untergang ihres Schwesterschiffs umfassend modernisiert und zählte sodann zu den sichersten Schiffen überhaupt. Nach einem Intermezzo als Truppentransporter während des Ersten Weltkriegs baute sie die White Star Line auf Ölführung um und setzte sie in den 1920er Jahren im Expressdienst Southampton–New York ein. Wie viele andere Ozeanriesen wurde auch sie ein Opfer der Weltwirtschaftskrise; sie stand noch bis 1935 im Dienst und wurde anschließend abgewrackt. Vgl.: Miller, William H.; Cooke, Anthony; Eliseo, Maurizio, *Liners of the Golden Age*, London: Carmania Press, 2004.
- 27 Švácha, «Karel Teige und die Originalität der tschechischen Avantgarde», op. cit., S. 108.
- 28 Teige, Karel, «Poetismus», in: *Host*, Jg. 3, 1923–1924, S. 197–204 / dt. in: Ders., *Liquidierung der «Kunst». Analysen, Manifeste*. Mit einem Nachwort von Paul Krontorad, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S. 44–52; 52.
- 29 Šmejkal, František, «Český konstruktivismus» [Der tschechische Konstruktivismus], in: *Umění*, Jg. 30, 1982, S. 214–243; 221.
- 30 Zemánek, Jiří (Hrsg.), *Zdeněk Pešánek 1896–1965*, Ausstellungskatalog, Národní galerie v Praze, Sbírka moderního umění – Veletržní palác, Praha: Gema Art, 1996.
- 31 Vgl.: Švácha, Rostislav, «Forma sleduje vědu. Karel Teige a český vědecký funkcionalismus 1922–1948 / Form follows science. Karel Teige an Czech Scientific Functionalism, 1922–1948», in: Ders. (Hrsg.), *Forma sleduje vědu. Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922–1948 / Form follows science. Teige, Gillar, and European Scientific Functionalism, 1922–1948*, Ausstellungskatalog, Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 2000, S. 14–97.
- 32 Klub architektů, Redakce Stavba, «Náš názor na novou architekturu» [Unsere Meinung zur neuen Architektur], in: *Stavba*, Jg. 3, 1924–1925, S. 157–158.
- 33 Ibid., S. 158.
- 34 Ibid.
- 35 Teige, Karel, «Moderní česká architektura» [Moderne tschechische Architektur], in: *Veraikon*, Jg. 10, Nr. 11/12, 1924, S. 113–133.
- 36 Vgl. auch den nach der Reise zusammengestellten Sammelband: Mathesius, Bohumil (Hrsg.), *SSSR. Úvahy, kritiky, poznámky* [UdSSR. Betrachtungen, Kritiken, Bemerkungen], Praha: Čin, 1926.
- 37 Teige, Karel, «Konstruktivismus a nová architektura v SSSR» [Der Konstruktivismus und die neue Architektur in der UdSSR], in: *Stavba*, Jg. 5, 1926–1927, S. 19–32 (1), 35–39 (2).
- 38 Vgl.: Ginsburg, M. J., «Nové metody architektonické tvorby» [Neue Methoden des architektonischen Schaffens], in: *ReD*, Jg. 1, Nr. 2, 1927, S. 77–80.
- 39 Švácha, «Forma sleduje vědu», op. cit., S. 30.
- 40 Teige, «Konstruktivismus a nová architektura v SSSR», op. cit., S. 30.
- 41 Obrtel, Vít, «O architekturu» [Über Architektur], in: *ReD*, Jg. 1, Nr. 5, 1928, S. 182.
- 42 Honzík, Karel, «Estetika v žaláři» [Ästhetik hinter Gittern], in: *Stavba*, Jg. 5, 1926–1927, S. 169. Vgl. auch die weiteren Aufsätze von Honzík: «Toporná modernost» [Steife Modernität], in: *Pásmo*, Jg. 2, Nr. 3, 1925–1926, S. 43–44, und später: «Úvahy o architektuře» [Betrachtungen über Architektur], in: *Volné směry*, Jg. 30, 1933–1934, S. 226–228.
- 43 Honzík, Karel, *Ze života avantgardy. Zážitky architektovy* [Aus dem Leben der Avantgarde. Erlebnisse eines Architekten], Praha: Československý spisovatel, 1963, S. 143.
- 44 Krejcar, Jaromír, «Cesta k moderní architektuře» [Der Weg zur modernen Architektur], in: *Disk* 2, 1925, S. 26–30; 26.
- 45 Krejcar, Jaromír, «Architektura – umění nebo věda?» [Architektur – Kunst oder Wissenschaft?], in: *Rozpravy Aventina*, Jg. 3, 1927–1928, S. 10.
- 46 Krejcar, «Cesta k moderní architektuře», op. cit., S. 26.
- 47 Behne, Adolf, *Der moderne Zweckbau*, München – Wien – Berlin: Drei Masken, 1926, S. 65.
- 48 Vgl. dazu: Švácha, «Forma sleduje vědu», op. cit., S. 32ff., im Weiteren: Hain, Simone, «Karel nel Paese delle Meraviglie. I conflitti teorici degli anni Trenta / Karel in Wonderland. The Theoretical Conflicts of the Thirties», in: Castagnara Codeluppi, Manuela (Hrsg.), *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900–1951*, Ausstellungskatalog, Scuderie del Castello di Miramare, Trieste, Milano: Electa, 1996, S. 117–128 / 311–315, sowie: Cohen, Jean-Louis, «Karel Teige e la crisi del costruttivismo russo / Karel Teige and the Crisis of Russian Constructivism», in: Ibid., S. 155–166 / 316–318.
- 49 Teige, «Der Konstruktivismus und die Liquidierung der «Kunst»», op. cit., S. 68.
- 50 Zit. nach: Švácha, «Forma sleduje vědu», op. cit., S. 33.
- 51 Teige, «Der Konstruktivismus und die Liquidierung der «Kunst»», op. cit., S. 60.

52 Teige, Karel, «Mundaneum», in: *Stavba*, Jg. 7, 1928–1929, S. 145–155; Le Corbusier «Obrana architektury. Odpověď K. Teigovi» [Verteidigung der Architektur. Antwort an K. Teige], in: *Musaion* 2, 1931, S. 27–52 / franz.: «Défense de l'architecture», in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, année 4, n° 10, 1933, S. 38–61. Zu der Polemik existieren mittlerweile zahlreiche Untersuchungen. Erwähnt seien hier lediglich die erstmalige, von einem kurzen Kommentar von George Baird begleitete Übersetzung der beiden Texte ins Englische (*Oppositions* 4, 1974, S. 80–108), die Erörterungen von Jean-Louis Cohen (*Le Corbusier and the Mystique of the USSR. Theories and Projects for Moscow 1928–1936*, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1992, S. 111–114) sowie der Aufsatz von Ulrich Winko: «Le Corbusier und die Prager Avantgarde. Purismus – Konstruktivismus – Poetismus», in: Valena; Winko; Fabian, *Prager Architektur und die europäische Moderne*, op. cit., S. 53–72.

53 Lisickij, El', «Idoly i idolopoklonniki», in: *Stroitel'naja promyšlennost'*, Jahr 6, Nr. 11/12, 1928, S. 854–858 / dt.: «Idole und Idolverehrer», in: Lissitzky-Küppers, Sophie; Lissitzky, Jens (Hrsg.), *El Lissitzky. Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1977, S. 41–54.

Neues Bauen, Neues Wohnen

1 Teige, Karel, «Moderne Architektur in Tschechoslowakei», in: *ReD*, Jg. 1, Nr. 10, 1928, S. 339–348; 348.

2 Etwa: Krejcar, Jaromír (Hrsg.), *L'architecture contemporaine en Tchécoslovaquie*, Prague: Orbis, 1928; Teige, Karel (Hrsg.), *Mezinárodní soudobá architektura* [Internationale Architektur der Gegenwart], Praha: Odeon, 1929; Ders., *Moderní architektura v Československu* [Neues Bauen in der Tschechoslowakei], Praha: Odeon, 1930; Koula, Jan E., *Obytný dům dneška* [Das Wohnhaus von heute], Praha: Družstevní práce, 1931.

3 Šlapeta, Vladimír, «Das Machnáč Sanatorium. Ein Interview mit Antonín Tenzer», in: *Archithese*, Jg. 18, Nr. 2, 1988, S. 57–59; 57.

4 Tenzer, Antonín, «Vzpomínky na Jaromíra Krejčara / Remembering Jaromír Krejcar», in: Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jaromír Krejcar 1895–1949*, Ausstellungskatalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, S. 7–15; 8.

5 Über Milena Jesenská existieren zahlreiche Publikationen. Besonders hervorzuheben ist: Marková-Kotýková, Marta, *Mýtus Milena. Milena Jesenská jinak* [Mythos Milena. Milena Jesenská anders], Praha: Primus, 1993. Eine gute biografische Darstellung bietet: Wagnerová, Alena, *Milena Jesenská. Biographie*, Mannheim: Bollmann, 1994. Eine Auswahl von Jesenskás Feuilletons und Artikeln auf Deutsch sind greifbar in: Rein, Dorothea (Hrsg.), *Milena Jesenská. Alles ist Leben. Feuilletons und Reportagen 1919–1938*, Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1996.

6 Wagnerová, *Milena Jesenská*, op. cit., S. 102.

7 Ibid., op. cit., S. 114.

8 Buber-Neumann, Margarete, *Kafkas Freundin Milena*, München: Gotthold Müller, 1963, S. 135ff.

9 Černý, Václav, *Paměti I. 1921–1938* [Erinnerungen I. 1921–1938], Brno: Atlantis 21994, S. 102–103. Černý wohnte als Student 1924–1925 bei Krejcars Mutter in der Špálená.

10 Vgl.: Platovská, Marie, «Krejcarovo zubní muzeum» [Krejcars Zahn-Museum], in: *Umění*, Jg. 45, Nr. 3/4, 1997, S. 325–329.

11 Švácha, Rostislav, «K architektonickému dílu Bohumila Steigenhöfera» [Zum architektonischen Werk Bohumil Steigenhöfers], in: *Umění*, Jg. 38, Nr. 3, 1990, S. 274–278; 275.

12 Vgl. die Publikationen *Kafkas Freundin Milena*, op. cit., von Margarete Buber-Neumann (Gefangene und Vertraute von Jesenská im KZ Ravensbrück), *Adresát Milena Jesenská* [Adressatin Milena Jesenská], Praha: Concordia, 1991, von Jana Černá, der Tochter Jesenskás und Krejcars sowie *Kolem Mileny Jesenské* [Um Milena Jesenská], Praha: Torst, 1991, von Jaroslava Vondráčková (Textildesignerin und Freundin Jesenskás).

13 Jesenská, Milena, *Mileniny recepty* [Milenas Rezepte], Praha: Pražská akciová tiskárna, 1925; *Cesta k jednoduchosti* [Der Weg zur Einfachheit], Praha: Topič, 1926; *Člověk dělá šaty* [Leute machen Kleider], Praha: Topič, 1927.

14 Krejcar, Jaromír, «Koupelna» [Das Badezimmer], in: *Pestrý týden*, Jg. 2, Nr. 1, 1927, S. 12; «Světlo v bytě» [Licht in der Wohnung], in: Ibid., Nr. 3, 1927, S. 11; «Prof. arch. Josef Gočár», in: Ibid., Nr. 5, 1927, S. 6; «Architekt Raymond», in: Ibid., Nr. 18, 1927, S. 8.

15 Fučíková, Gusta, *Život s Juliem Fučíkem* [Mein Leben mit Julius Fučík], Praha: Svoboda, 1971, S. 14–15. Vgl. auch: Šlapeta, Vladimír, «Bauen, Wohnen, Leben. Ein Gespräch mit Antonín Tenzer», in: *Werk, Bauen + Wohnen*, Jg. 75/42, Nr. 12, 1988, S. 58–66; 58–59.

16 Starý, Oldřich, «Individuelní a typový rodinný dům» [Das Individual- und Typenwohnhaus], in: *Stavba*, Jg. 9, 1930–1931, S. 123.

17 Stempl, Markus, «Eine Architektur für alle Sinne. Das Werk Jaromír Krejcars zur Zeit des Devětsil», in: Valena, Tomáš; Winko, Ulrich, unter Mitarbeit von Fabian, Jeannette (Hrsg.), *Prager Architektur und die europäische Moderne*, Berlin: Gebr. Mann, 2006, S. 73–88; 81.

18 Vgl.: Chatrný, Jindřich (Hrsg.), *Jan Vaněk 1891–1962. Civilizované bydlení pro každého* [Jan Vaněk 1891–1962. Zivilisiertes Wohnen für alle], Ausstellungskatalog, Muzeum města Brna, 2008.

19 Vgl.: Mehla-Wieking, Friederike; Rüegg, Arthur; Tropeano, Ruggero, *Schweizer Typenmöbel 1925–1935. Sigfried Giedion und die Wohnbedarf AG*, Zürich: gta Verlag, 1989.

20 Gropius, Walter, *Internationale Architektur*, München: Langen, 1927, S. 65.

21 *ReD*, Jg. 1, Nr. 1, 1927, S. 20.

22 Švácha, Rostislav, «Život a dílo architekta Jaromíra Krejčara / The Life and Work of the Architect Jaromír Krejcar», in: Ders. (Hrsg.), *Jaromír Krejcar 1895–1949*, Ausstellungskatalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, S. 29–161; 84.

23 Modellansichten und Grundrisse Haus Rosenberg: *Stavba*, Jg. 3, Nr. 2, 1924, S. 23–25; Van Doesburg, Theo, «Obnova architektury» [Erneuerung der Architektur], in: Ibid., S. 23–26. Die *Stavba*-Nr. ist der modernen Bewegung in den Niederlanden gewidmet. Sie beinhaltet mehrere Aufsätze von De Stijl-Vertretern, zahlreiche Abbildungen und Karel Teiges Studie «De Stijl a holandská moderna» [De Stijl und die holländische Moderne], S. 33–41.

24 Van Doesburg, Theo, «Die Neue Architektur und ihre Folgen», in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, Jg. 9, H. 12, 1925, S. 502–518.

25 Giedion, Sigfried, *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Ravensburg: Maier, 1965, hier zit. nach: Zürich – München: Artemis, 1989, S. 313.

26 Teige, Karel, *Práce Jaromíra Krejčara. Monografie staveb a projektů* [Arbeiten Jaromír Krejcars. Eine Monografie von Bauten und Projekten], Praha: Václav Petr, 1933, S. 47–48.

27 Ibid., S. 45.

28 Zum Odeon-Verlag Jan Fromeks vgl.: Zach, Aleš, «Vydavatelství avantgarda mezi dvěma válkami IV–VII: Nakladatelství Jana Fromka Odeon» [Die Verlagsavantgarde in der Zwischenkriegszeit IV–VII: Der Odeon-Verlag Jan Fromeks], in: *Knižní kultura*, 1964, S. 141–143, 210–213, 248–251, 284–285; Autorenkollektiv, *ODEON dříve SNKLU. 15 let krásné knihy* [ODEON ehemals SNKLU. 15 Jahre schöne Bücher], Praha: Odeon, 1967.

29 Vgl. auch: Švácha, «K architektonickému dílu Bohumila Steigenhöfera», op. cit., v. a. S. 469–470. Auf dieses Werk hat Krejcars ehem. Mitarbeiter Bohumil Steigenhöfer aufmerksam gemacht.

30 Jan Gillar (1904–1967) avancierte Anfang der 1930er Jahre zu Teiges favorisiertem Architekten. Mit seinen Projekten schienen er den radikalisierten Theorien eines wissenschaftlichen Funktionalismus am besten zu entsprechen. Gillar projektierte das neue Wohnhaus von Karel und Jana Teige in Prag 5-Smíchov (U Šalamounky 2369/5, 1937–1938) und entwarf für die Teiges ein Sommerhaus in Nový Vestec bei Stará Boleslav (1939).

Vgl. auch: Švácha, Rostislav, «Teige jako inspirátor moderní architektury. Teige jako stavebník» [Teige als Inspirator der modernen Architektur. Teige als Bauherr], in: Srp, Karel (Hrsg.), *Karel Teige 1900–1951, Ausstellungskatalog*, Galerie hlavního města Prahy etc., Dům u kameného zvonu, Praha 1994, S. 81–95.

31 Krejcar, Jaromír, «Cesta k moderní architektuře» [Der Weg zur modernen Architektur], in: *Disk* 2, 1925, S. 26–30; 29–30.

32 Švácha, Rostislav, «Karel Teige e la moderna architettura ceca / Karel Teige and Czech modern architecture», in: Castagnara Codeluppi, Manuela (Hrsg.), *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900–1951*, Ausstellungskatalog, Scuderie del Castello di Miramare, Trieste, Milano: Electa, 1996, S. 101–115 / 305–310; 308.

33 Honzík, Karel, *Ze života avantgardy. Zážitky architektovy* [Aus dem Leben der Avantgarde. Erlebnisse eines Architekten], Praha: Československý spisovatel, 1963, S. 53–54.

34 Teige, Karel, *Nejmenší byt* [Die Kleinstwohnung], Praha: Václav Petr, 1932, S. 163.

35 Švácha, «Karel Teige and Czech modern architecture», op. cit., S. 308.

36 Zit. nach: Masák, Miroslav; Švácha, Rostislav; Vybíral, Jindřich, *Veletřní palác v Praze* [Der Messepalast in Prag], Praha 1995, S. 33.

37 Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, op. cit., S. 72.

38 Ibid.

39 Für einen Überblick der eingereichten Entwürfe vgl.: *Stavba*, Jg. 7, 1928–1929, S. 113–122; Benš, Adolf: «K soutěži na zastavění Letné» [Zum Bebauungswettbewerb der Letná], in: *Stavitel*, Jg. 10, 1929, S. 17–30.

40 Krejcar, Jaromír, «Průvodní zpráva hesla «Velká avenue»» [Erläuterungsbericht für das Projekt «Velká avenue»], in: *Stavitel*, Jg. 10, 1929, S. 21–23; 23.

41 Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, op. cit., S. 130.

42 Ibid.

43 Hannes Meyer, Hans Wittwer, «Ein Völkerbundgebäude für Genf», in: *Bauhaus*, Jg. 1, Nr. 4, 1927, S. 6.

44 Für die Zusammensetzung der Jury vgl.: *Stavitel*, Jg. 9, 1928, S. 32.

45 Giedion, Sigfried, *Befreites Wohnen*, Zürich – Leipzig: Orell Füssli, 1929, S. 8.

46 Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, op. cit., S. 57–59.

47 Krejcar, Jaromír, «Zachraňme Letnou pro sport» [Retten wir die Letná für den Sport], in: *Lidové noviny*, Jg. 37, Nr. 316, 23.6.1929, S. 14.

48 Vgl.: *Stavba*, Jg. 6, 1927–1928, S. 20, 100.

49 *ReD*, Jg. 1, Nr. 5, 1928, S. 177–179.

50 Švácha, Rostislav, *Od moderny k funkcionalismu* [Von der Moderne zum Funktionalismus], Praha: Victoria Publishing, 2019, S. 271.

51 Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, op. cit., S. 36.

52 Švácha, Rostislav, «Architekti Devětsílu» [Die Architekten des Devětsíl], in: Šmejkal, František; Švácha, Rostislav; Rous, Jan, *Devětsíl. Česká výtvarná avantgarda dvacátých let* [Devětsíl. Tschechische Avantgardekunst der 20er Jahre], Ausstellungskatalog, Dům umění města Brna – Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice, Brno – Praha 1986, unpag.

53 Černá, Jana, *Adresát Milena Jesenská*, op. cit., S. 75.

54 Fučíková, *Život s Juliem Fučíkem*, op. cit., S. 283.

55 Hierzu ausführlicher: Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, op. cit., v. a. S. 25 ff., 161 ff.

56 Vgl. auch: Janátková, Alena, «Großstadtplanung und Experten-öffentlichkeit: Architektur und Städtebau in Prag und Brünn im Zwischenkriegszeitraum. Ansätze für eine vergleichende Untersuchung», in: Hofmann, Andreas R.; Wendland, Anna Veronika, *Stadt und Öffentlichkeit in Ostmitteleuropa 1900–1939. Beiträge zur Entstehung moderner Urbanität zwischen Berlin, Charkiv, Tallinn und Triest*, Stuttgart: Franz Steiner, 2002, S. 27–56.

57 Vgl.: Vondrová, Alena; Adlerová, Alena; Rous, Jan, *Český funkcionalismus 1920–1940* [Tschechischer Funktionalismus 1920–1940], Ausstellungskatalog, Moravská Galerie v Brně – Uměleckoprůmyslové

muzeum v Praze, Praha – Brno 1978, Bd. 1: *Architektura*, Stichwort «Zákony o stavebním ruchu» [Baugesetzgebungen].

58 Vgl.: Mikuškovice, Alois, «Regionální plán» [Der Regionalplan], in: *Stavba*, Jg. 9, 1930–1931, S. 10–13. Mikuškovice geht bei seinen Vorschlägen vorwiegend von in den 1920er Jahren ausgearbeiteten englischen Regionalplanungsmodellen aus (London, Manchester).

59 Laut Angaben in Karel Teiges Krejcar-Monografie (S. 143) fassten Krejcar und Špalek ihre Wettbewerbs eingabe in einer kleinen Broschüre mit dem Titel *Krise pražské dopravy* [Die Krise des Prager Verkehrs] zusammen. Die Idee, diese auch zu publizieren, wurde jedoch nie verwirklicht. Immerhin sind die Pläne, Zeichnungen und Erläuterungen ausführlich in Teiges Monografie wiedergegeben (S. 142–153).

60 Auszug aus dem Juryurteil zum Projekt von Krejcar und Špalek, zit. nach: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, op. cit., S. 144.

61 Ibid.

62 Ibid.

63 Vgl. z. B.: *Československo*, Jg. 3, Nr. 5, 1948 (Themenheft Heilbäder in der Tschechoslowakei); *Československé lázně / Čechoslovenské kurorty / Tschechoslowakische Heilbäder*, Praha: Olympia, 1979.

64 Vgl. die bereits erwähnten Aufsätze Krejcars zu moderner Hygiene und Wohnkultur in *Pestrý týden* sowie «Hygienu bytu» [Wohnungshygiene], in: *Žijeme*, Jg. 2, Nr. 5, 1932, S. 132–134.

65 Vgl.: *Stavitel*, Jg. 11, 1930, S. 16.

66 Ibid., S. 60. Antonín Tenzer spricht vom besteigereichten Wettbewerb in der Zwischenkriegs-Tschechoslowakei (Šlapeta, «Das Machnáč Sanatorium. Ein Interview mit Antonín Tenzer», op. cit., S. 57).

67 Zu weiteren Details bzgl. Material und Konstruktion vgl. auch: Šlapeta, «Das Machnáč Sanatorium. Ein Interview mit Antonín Tenzer», op. cit.

68 Krejcar, Jaromír, «Architektura – umění nebo věda?» [Architektur – Kunst oder Wissenschaft?], in: *Rozpravy Aventina*, Jg. 3, 1927–1928, S. 10.

69 Für genaue Details zu den medizinischen und therapeutischen Voraussetzungen vgl. die von Jaromír Krejcar selbst herausgegebene Broschüre: *Lázenský dům v lázních Trenčianských Teplicích pro Nemoenskou pojišťovnu soukromých úředníků a zřízenců v Praze* [Heilanstalt im Kurort Trenschin-Teplitz für die Krankenversicherungsanstalt der Privatbeamten und Privatangestellten in Prag], Praha: Václav Petr, 1933 (*Knihovna sociální techniky*).

70 Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, op. cit., S. 75.

71 Vladimír Šlapeta wertet den «bis ins letzte Detail virtuos gestalteten Bau» als eines der besten Beispiele des heimischen Neuen Bauens, Rostislav Švácha bringt mit ihm gar den Höhepunkt des Neuen Bauens in der Tschechoslowakei in Verbindung.

72 Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, op. cit., S. 75.

73 Žák, Ladislav, «Předobraz nového bydlení» [Ein Vorbild des neuen Wohnens], in: *Magazin dp*, Jg. 1, Nr. 5, 1933, S. 147–150; 147.

74 Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, op. cit., S. 76–79.

75 (Antwort auf die Umfrage von Tvorba zur Wohnungsfrage), in: *Tvorba*, Jg. 5, Nr. 29, 24.12.1930, S. 458.

Politisch bauen

1 Krejcar, Jaromír, «Soudobá architektura a společnost» [Zeitgenössische Architektur und Gesellschaft], in: Teige, Karel (Hrsg.), *Za socialistickou architekturu* [Für eine sozialistische Architektur], Praha: Levá fronta, 1933, S. 11–21.

2 Vgl.: Hoensch, Jörg K., *Geschichte der Tschechoslowakischen Republik 1918 bis 1965*, Stuttgart etc.: Kohlhammer, 1966, S. 60–61.

3 Vgl. dazu die entsprechenden Abschnitte bei: Mauritz, Markus, *Tschechien*, München: Südosteuropa-Gesellschaft – Regensburg: Friedrich Pustet, 2002.

4 Krejcar, «Soudobá architektura a společnost», op. cit., S. 16. Die folgenden Zitate stammen ebenfalls aus diesem Aufsatz.

- 5 Vgl. Winfried Nerdinger, «Zwischen Kunst und Klassenkampf – Positionen des Funktionalismus der zwanziger Jahre», in: Hölz, Christoph; Prinz, Regina (Hrsg.), *Winfried Nerdinger. Architektur, Macht, Erinnerung*, München etc.: Prestel, 2004, S. 43–57.
- 6 Ibid., S. 52.
- 7 Rossmann, Zdeněk, «10 let t. zv. čs. moderní architektury» [10 Jahre der sogenannten modernen tschechoslowakischen Architektur], in: *Stavitel*, Jg. 11, 1930, S. 2–5; 5.
- 8 Kroha, Jiří, «Die Architektur im Krisenjahr 1933», in: *Forum*, Jg. 3, 1933, S. 289–291; 290.
- 9 Vgl. die entsprechenden Passagen bei: Riedl, Dušan; Samek, Bohumil, *Moderní architektura v Brně 1900–1965* [Moderne Architektur in Brno 1900–1965], Brno: Svaz architektů ČSSR, 1967; Šlapeta, Vladimír, *Die Brünnener Funktionalisten. Moderne Architektur in Brünn (Brno)*, Ausstellungskatalog, Institut für Raumgestaltung, Technische Fakultät der Universität Innsbruck, 1985; Kudělka, Zdeněk; Chatrný, Jindřich (Hrsg.), *O nové Brno. Brněnská architektura 1919–1939* [Für ein neues Brno. Architektur in Brno 1919–1939], 2 Bde., Brno: Muzeum města Brna, 2000.
- 10 Zu diesem Kapitel in Teiges intellektueller Biografie vgl. die bis dato wohl treffendste Analyse: Švácha, Rostislav, «Forma sleduje vědu. Karel Teige a český vědecký funkcionalismus 1922–1948 / Form follows science. Karel Teige an Czech Scientific Functionalism, 1922–1948», in: Ders. (Hrsg.), *Forma sleduje vědu. Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922–1948 / Form follows science. Teige, Gillar, and European Scientific Functionalism, 1922–1948*, Ausstellungskatalog, Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 2000, S. 14–97.
- 11 Teige, Karel, *Zápasy o smysl moderní tvorby. Studie z třicátých let – Výbor z díla II* [Der Kampf um den Sinn moderner Gestaltung. Studien aus den dreißiger Jahren – Werkauswahl II], hrsg. von Jiří Brabec, Vratislav Effenberger, Květoslav Chvatík und Robert Kalivoda, Praha: Československý spisovatel, 1969, S. 560.
- 12 Teige, Karel, «Architektura a třídní boj» [Architektur und Klassenkampf], in: *ReD*, Jg. 3, Nr. 10, 1929–1931, S. 297–310; 298.
- 13 Teige, Karel, *Nejmenší byt* [Die Kleinstwohnung], Praha: Václav Petr, 1932.
- 14 Teige, Karel, *Moderní architektura v Československu* [Neues Bauen in der Tschechoslowakei], Praha: Odeon, 1930, S. 230.
- 15 Die Levá fronta wurde am 18.10.1929 gegründet und entwickelte sich in den 1930er Jahren mit ihrem breiten Spektrum an Untergruppen (Architektur, Fotografie, Philosophie, Soziologie etc.) zur Drehscheibe im linksintellektuellen Diskurs. Vgl.: *Levá fronta*, Jg. 1, 1930–1931 – Jg. 3, 1932–1933; Hek, Jiří, «Levá fronta v Brně a na Moravě v letech 1929–1935» [Die Linksfront in Brno und in Mähren in den Jahren 1929–1935], in: *Literární archiv. Sborník Památníku národního písemnictví*, Jg. 10, 1975, Praha 1978, S. 179–276; *El Arte de la Vanguardia en Checoslovaquia 1918–1938 / The Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia 1918–1938*, Ausstellungskatalog, IVAM Centre Julio González, Valencia 1993, S. 451–452.
- 16 Vgl.: Vlašín, Štěpán (et al., Hrsg.), *Avantgarda známá a neznámá* [Die bekannt-unbekannte Avantgarde], Bd. 3: *Generační diskuse 1929–1931* [Generationendiskussion 1929–1931], Praha: Svoboda, 1970; Teige, Karel, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let – Výbor z díla I* [Die Welt des Baus und des Gedichts. Studien aus den zwanziger Jahren – Werkauswahl I], hrsg. von Jiří Brabec, Vratislav Effenberger, Květoslav Chvatík und Robert Kalivoda, Praha: Československý spisovatel, 1966, S. 566–570, 610–614. Im Mittelpunkt der Debatten stand die Frage nach dem politischen Engagement von linken Kulturschaffenden überhaupt. Für zusätzliche Komplikationen sorgten die geteilten Meinungen zur neuen Führung der Kommunistischen Partei unter Klement Gottwald.
- 17 Teige, Karel, «Levá fronta» [Die Linksfront], in: *ReD*, Jg. 3, 1929–1931, S. 48.
- 18 Teige, Karel, «1929», in: *ReD*, Jg. 3, Nr. 2, 1929, S. 41–42; 42.
- 19 ASLEF (Architektonická sekce levé fronty [Architektursektion der Linksfront]), gegründet am 30.9.1930. Vgl.: Vondrová, Alena; Adlerová, Alena; Rous, Jan, *Český funkcionalismus 1920–1940* [Tschechischer Funktionalismus 1920–1940], Bd. 1: *Architektura*, Ausstellungskatalog, Moravská Galerie v Brně – Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha – Brno 1978, Stichwort «ASLEF».
- 20 Vgl.: Podzemný, Richard, «Sjezd levých architektů» [Der Kongress der linken Architekten], in: *Stavitel*, Jg. 13, 1932, S. 128–129; Teige, Karel, «Doslov» [Nachwort], in: Ders., *Za socialistickou architekturu*, op. cit., S. 214–229; Vondrová; Adlerová; Rous, *Český funkcionalismus 1920–1940*, op. cit., Stichworte «Sjezd ... » bzw. «Svaz ... ». Wahrscheinlich auf Vermittlung Jaromír Krejcars hin fanden die Versammlungen des Kongresses größtenteils im Klubraum des von ihm projektierten Vereinshauses der Privatbeamtenvereinigung in den Prager Weinbergen statt.
- 21 Kubova, Alena, «Politisch Bauen. Prag 1930», in: *Springer. Hefte für Gegenwartskunst*, Jg. 3, Nr. 1, 1997, S. 62–67; 63.
- 22 Vgl. z. B.: *Stavitel*, Jg. 12, 1931, S. 61–63 (Havlíček, Honzík), S. 85–87 (Gillar, Špalek) sowie Havlíček, Josef; Honzík, Karel, *Stavby a plány* [Bauten und Pläne], Praha: Odeon, 1931, S. 49–62.
- 23 Teige, *Nejmenší byt*, op. cit., S. 314.
- 24 Die Stellungnahme der ASLEF («Zásadní stanovisko k pražské soutěži na domy s malými byty» [Grundlegende Stellungnahme zum Prager Wettbewerb für Häuser mit Kleinstwohnungen]) wurde in mehreren Zeitschriften publiziert, z. B. in: *ReD*, Jg. 3, 1929–1931, S. 285–287.
- 25 Zu den Kontakten Karel Teiges und des Levá fronta-Kreises zu Hannes Meyer vgl.: Storch, Karel, «Hannes Meyer», in: *Architektura ČSR*, Jg. 29, 1970, S. 432–441; Winkler, Klaus-Jürgen, *Der Architekt Hannes Meyer. Anschauungen und Werk*, Berlin (Ost): VEB Verlag für Bauwesen, 1989, v. a. S. 122–130; Spechtenhauser, Klaus; Weiss, Daniel, «Karel Teige and the CIAM: The History of a Troubled Relationship», in: Dluhosch, Eric; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 1999, S. 216–255, v. a. S. 235–239. Zu weiteren Beziehungen zwischen der Tschechoslowakei und dem Bauhaus vgl. die Aufsätze von Vladimír Šlapeta sowie: Svobodová, Markéta, «Českoslovenští studenti architektury na Bauhausu» [Tschechoslowakische Architekturstudenten am Bauhaus], in: *Umění*, Jg. 54, Nr. 5, 2006, 406–419.
- 26 Teige, *Mezinárodní soudobá architektura*, op. cit., S. 157.
- 27 Ibid.
- 28 Brief von Hannes Meyer an Karel Teige vom 17.10.1928, BHA, Bestand Karel Teige.
- 29 Vgl.: Brief von Jaromír Krejcar an Karl Moser vom 22.2.1929, gta, CIAM-Archiv.
- 30 *ReD*, Jg. 3, Nr. 5, 1930. Ebenfalls im Frühling 1930 publizierte Teige seine resümierende, mit «Dessau, Januar 1930» datierte Studie zum Bauhaus («Deset let Bauhausu» [Zehn Jahre Bauhaus], in: *Stavba*, Jg. 8, 1929–1930, S. 146–152). Zu weiteren Berichten von Teige über das Bauhaus vgl.: Teige, *Svět stavby a básně*, op. cit., S. 570–571.
- 31 Teige, Karel, «K sociologii architektury» [Zur Soziologie der Architektur], in: *ReD*, Jg. 3, Nr. 6/7, 1930, S. 161–223; «Architektura a třídní boj» [Architektur und Klassenkampf], in: *ReD*, Jg. 3, Nr. 10, 1931, S. 297–310. Teige datierte die beiden Aufsätze mit «Dezember 1929» bzw. «Januar 1930».
- 32 Anhand der erhaltenen Dokumente lässt sich nicht schlüssig belegen, ob Teiges Gastkurs tatsächlich stattfand.
- 33 Vgl.: Briefe von Hannes Meyer an Karel Teige vom 31.7. und 6.8.1930, BHA, Bestand Karel Teige. Meyer informierte Teige unmittelbar nach Bekanntwerden seiner Entlassung: «ich möchte ihnen heute eilig erzählen, dass ich 'gegangen worden bin'».
- 34 Teige selbst bezog in *Stavba* und *Tvorba* Stellung für Hannes Meyer (vgl.: Teige, *Svět stavby a básně*, op. cit., S. 571). Zu weiteren Protestnoten (Levá fronta, architektonische Berufsverbände) vgl.: Winkler,

Der Architekt Hannes Meyer, op. cit., S. 128–129; Storch, «Hannes Meyer», op. cit., S. 439.

35 Winkler, *Der Architekt Hannes Meyer*, op. cit., S. 130.

36 Rede von Hannes Meyer um 1929–1930, zit. nach: Winkler, *Der Architekt Hannes Meyer*, op. cit., S. 124.

37 Die deutsche Variante der Antworten Hannes Meyers erschien denn auch unter dem Titel «Der Architekt im Klassenkampf» (in: *Der rote Aufbau*, Jg. 5, 1932, S. 614–619, hier zit. nach: Meyer-Bergner, Lena (Hrsg.), *Hannes Meyer. Bauen und Gesellschaft – Schriften, Briefe, Projekte*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1980, S. 125).

38 Zu den Kontakten der Tschechoslowakei zur CIAM im Allgemeinen vgl.: Šlapeta, Vladimír: «Der Funktionalismus und die CIAM-Gruppe in der Tschechoslowakei», in: *Stadt. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau*, Jg. 29, Nr. 5, 1982, S. 26–47, 61–65. Für eine kritische Beurteilung der Wechselwirkungen bis Anfang der 1930er Jahre: Spechtenhauser; Weiss, «Karel Teige and the CIAM», op. cit.

39 Giedion schrieb an Krejcar, dass ihm dessen Arbeiten über *Stavba* gut bekannt seien. Brief von Sigfried Giedion an Jaromír Krejcar vom 12.10.1927, gta, Nachlass Sigfried Giedion.

40 In Brüssel beteiligten sich neben Karel Teige auch Karel Hannauer, Augusta Müllerová und Josef Špalek.

41 Internationale Kongresse für Neues Bauen (Hrsg.), *Rationelle Bebauungsweisen. Ergebnisse des 3. Internationalen Kongresses für Neues Bauen (Brüssel, November 1930)*, Frankfurt am Main: Englert & Schlosser, 1931, Tab. 41–42.

42 Teige, Karel, «Die Wohnungsfrage der Schichten des Existenz-Minimums (Zusammenfassung der Landesberichte für den Brüsseler Kongress)», in: *Ibid.*, S. 64–70. Die Beantwortung der Fragebogen für den 2. Kongress in Frankfurt war unbefriedigend. Aus diesem Grund wurden die Delegierten in einem Rundschreiben aufgefordert, erneut Berichte über den Stand des Wohnungsbaus in ihren Ländern zu verfassen.

43 Erklärung zur Besichtigung der Halle *Die Wohnung unserer Zeit*, verfasst von der tschechischen Gruppe und holländischen Vertretern, gta, CIAM-Archiv.

44 Teige, «Architektura a třídní boj», op. cit., S. 306.

45 Vgl.: Nesis, Nusim, «Co nesmí veřejnost vidět. K zákazu výstavy proletářského bydlení» [Was die Öffentlichkeit nicht sehen darf. Zum Verbot der Ausstellung über proletarisches Wohnen], in: *Tvorba*, Jg. 6, Nr. 39, 1.10.1931, S. 616–617 (gezeichnet «Ellen»); Benš, Adolf, G. & N. (= Jan Gillar & Nusim Nesis), «Výstava proletářského bydlení» [Ausstellung über proletarisches Wohnen], in: *Stavitel*, Jg. 12, 1931, S. 101–106; *De 8 OPBOUW*, Jg. 3, Nr. 12, 1932, S. 116–118.

46 Vollständig präsentiert im Herbst 1933 an der *Výstava stavebnictví a bydlení* [Bau- und Wohnausstellung] in Brno, im März 1934 im Palais Clam-Gallas in Prag. Alle Tafeln publ. in: Kroha, Jiří, *Sociologický fragment bydlení* [Das Soziologische Fragment des Wohnens], Brno: Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody v Brně, 1973. Zum Sociologický fragment bydlení vgl.: Spechtenhauser, Klaus, «Sociologický funkcionalismus. K Sociologickému fragmentu bydlení Jiřího Krohy», in: Macharáčková, Marcela; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jiří Kroha (1893–1974). Architekt, malíř, designér, teoretik v proměnách umění 20. století*, Ausstellungskatalog, Muzeum města Brna, Brno: Era, 2007, S. 227–271 / engl.: «Sociological Functionalism. On the Sociological Housing Fragment by Jiří Kroha», in: Macharáčková, Marcela; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jiří Kroha (1893–1974). Architect, Artist, Designer, Theoretician. A 20th Century Metamorphosis*, Ausstellungskatalog, Brno City Museum, Brno: Era, 2007, S. 227–271.

47 Teige, «Architektura a třídní boj», op. cit., S. 307.

48 Vgl.: Švácha, Rostislav, «Osada Baba» [Die Baba-Siedlung], in: *Umění*, Jg. 28, 1980, S. 368–379, v. a. 371. Als Folge der Wirtschaftskrise zog sich ab 1930 ein Teil der Bauherren der Baba-Siedlung zurück; führende Architekten wie Bohuslav Fuchs, Jiří Kroha, Josef Havlíček,

Karel Honzík und auch Jaromír Krejcar konnten daher ihre schon ausgearbeiteten Projekte nicht ausführen.

49 Krejcar, «Soudobá architektura a společnost», op. cit., S. 12.

50 Josef Špalek (1902–1942) arbeitete seit 1929 im Büro von Krejcar. Er starb unter ungeklärten Umständen 1942 in der Nähe von Moskau. Vgl. auch die Kurzbiografie im Anhang.

51 Krejcar, Jaromír, «Čtrnáct dní v Moskvě» [Vierzehn Tage in Moskau], in: *Tvorba*, Jg. 8, Nr. 28, 13.7.1933, S. 438–439 (1), Nr. 29, 20.7.1933, S. 453–454 (2); Špalek, Josef, «Práce u nás a na druhé straně» [Arbeit bei uns und auf der anderen Seite], in: *Tvorba*, Jg. 8, Nr. 45, 9.11.1933, S. 718–719.

52 Krejcar, «Čtrnáct dní v Moskvě», op. cit., S. 438.

53 Zit. nach: Effenberger, Vratislav, *Realita a poesie. K vývoje dialektice moderního umění* [Realität und Poesie. Zur dialektischen Entwicklung der modernen Kunst], Praha: Mladá fronta, 1969, S. 204.

54 Švácha («Život a dílo architekta Jaromíra Krejcara», op. cit., S. 124) nennt zudem Václav Rajniš. Rajniš, der noch Anfang der 1990er Jahre in Prag lebte, konnte nicht mehr persönlich kontaktiert werden. Zu seinen (mit Vorbehalten zu genießenden) Erinnerungen an Krejcar vgl.: Rajniš, Václav, «Proč J. Krejcar musel emigrovat?» [Warum J. Krejcar emigrieren musste?], in: *Architekt*, Jg. 38, Nr. 7, 1992, S. 8.

55 Zwischen August 1936 und September 1938 fanden in Moskau drei große Schauprozesse gegen sogenannte Trotzisten und ein nicht öffentlicher Prozess gegen führende Offiziere der Roten Armee statt. Anlass der Prozesse war die Ermordung des Leningrader Parteisekretärs Sergej Kirov im Dez. 1934, hinter der angeblich Trockij und seine vermeintlichen Handlanger im Politbüro der KPdSU steckten. Im ersten Prozess der 16 gegen Zinov'ev, Kamenev und weitere Funktionäre (19.–24.8.1936) wurden alle Angeklagten zum Tod verurteilt, im zweiten Prozess der 17 gegen Radek, Pjatakov u. a. (23.–30.1.1937) vielen 13 Todesurteile, im dritten Prozess der 21 gegen Bucharin, Rybakov u. a. (2.–13.3.1938) wurden 18 Angeklagte zum Tod verurteilt. Der vierte Prozess fand im Juli 1937 statt. Vgl. Hedeler, Wladislaw (Hrsg.), *Stalinscher Terror 1934–41. Eine Forschungsbilanz*, Berlin: Basisdruck, 2002; Ders., *Chronik der Moskauer Schauprozesse 1936, 1937 und 1938. Planung, Inszenierung und Wirkung*, Berlin: Akademie-Verlag, 2003.

56 Neben Darstellungen zu den einzelnen Architekten vgl. als Überblick: Borngänger, Christian, «Ausländische Architekten in der UdSSR: Bruno Taut, die Brigaden Ernst May, Hannes Meyer und Hans Schmidt», in: *Wem gehört die Welt? Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Ausstellungskatalog, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1977, S. 109–137 (Bib. & Dokumente: 138–157); Junghanns, Kurt, «Deutsche Architekten in der Sowjetunion während der ersten Fünfjahrpläne und des Vaterländischen Krieges», in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Städtebau Weimar*, Jg. 29, H. 2, 1983, S. 122–140.

57 Vgl.: Manina, Antonia, «Der Generalplan zur Stadterneuerung Moskaus 1935», in: Noever, Peter (Hrsg.), *Tyrannie des Schönen. Architektur der Stalin-Zeit*, Ausstellungskatalog, Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Wien, München – New York: Prestel, 1994, S. 165–169.

58 Die vollständige Realisierung des Plans war auf zehn Jahre angelegt, wurde jedoch durch den Zweiten Weltkrieg verhindert. So gelangten – zu Moskaus Glück – viele unwiderrufliche Erneuerungsarbeiten nicht zur Ausführung. Nach dem Kriegsunterbruch wurde unter der Leitung von Dmitrij Čechulin ein neuer Generalplan ausgearbeitet, der 1951 autorisiert wurde.

59 Vgl. als Überblick: Kostina, Olga, «Die Moskauer Metro», in: Noever, *Tyrannie des Schönen*, op. cit., S. 170–174; Muscheler, Ursula, «Das unterirdische Paradies – Die erste Linie der Moskauer Metro», in: Dies., *Haus ohne Augenbrauen. Architekturgeschichten aus dem 20. Jahrhundert*, München: C.H. Beck, 2007, S. 138–150; umfassend, mit polit.-sozialwissenschaftl. Schwergewicht: Neutatz, Dietmar,

Die Moskauer Metro. Von den ersten Plänen bis zur Großbaustelle des Stalinismus (1897–1935), Köln – Weimar – Wien: Böhlau, 2001.

60 Als Überblick zu Kunst und Kultur der Stalinzeit vgl.: Bown, Matthew Cullerne, *Kunst unter Stalin 1924–1956*, München: Klinkhardt & Biermann, 1991; *Agitation zum Glück. Sowjetische Kunst der Stalinzeit*, Ausstellungskatalog, Documenta-Halle, Kassel, Staatliches Russisches Museum St. Petersburg, Bremen: Edition Themmen, 1994.

61 Zu Vorgeschichte und Folgen der Umstrukturierungen zu Beginn der 1930er Jahre vgl.: Pistorius, Elke (Hrsg.), *Der Architektenstreit nach der Revolution. Zeitgenössische Texte Russland 1925–1932*, Basel – Berlin – Boston: Birkhäuser, 1992.

62 Vgl.: Ibid., S. 132–138; Noever, *Tyrannie des Schönen*, op. cit., S. 151–164; Kazus', Igor' A., «The Competition for the Country's Supreme Building», in: *Naum Gabo and the Competition for the Palace of Soviets. Moscow 1931–1933*, Ausstellungskatalog, Berlinische Galerie, Martin-Gropius-Bau etc., Berlin 1993, S. 210–219; Ders., «Un tempio per i soviet e la fine dell'avanguardia / The Cathedral of Soviets and the End of Avant-Garde», in: Castagnara Codeluppi, Manuela (Hrsg.), *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900–1951*, Ausstellungskatalog, Scuderie del Castello di Miramare, Trieste, Milano: Electa, 1996, S. 169–176 / 319–321.

63 Brief von Sigfried Giedion, Cornelis van Eesteren und Victor Bourgeois an Stalin vom 20.4.1932, gta, CIAM-Archiv.

64 Pistorius, *Der Architektenstreit nach der Revolution*, op. cit., S. 136.

65 Wieder abgedruckt in: Teige, Karel; Kroha, Jiří, *Avantgardní architektura* [Avantgardearchitektur], Praha: Československý spisovatel, 1969, S. 85–163.

66 Golosov, Il'ja, «Moj tvorčeskij put'» [Mein schöpferischer Weg], in: *Architektura SSSR*, Nr. 1, 1933, S. 23–25; 24–25.

67 Als Überblick vgl. Noever, *Tyrannie des Schönen*, op. cit.; Tarchanow, Alexej; Kawtaradse, Sergej, *Stalinistische Architektur*, München: Klinkhardt & Biermann, 1992.

68 Graf, Oskar Maria, *Reise in die Sowjetunion 1934*, Darmstadt: Luchterhand, 1974, S. 34.

69 Vgl. Procházka, Vítězslav, «L'attività degli architetti cecoslovacchi in URSS negli anni Trenta», in: *Socialismo, città, architettura – URSS 1917–1937. Il contributo degli architetti europei*, Roma: Officina, 1971, S. 289–307. In die UdSSR fuhren u. a. Jiří Kroha (1930), Bedřich Feuerstein (1931, zusammen mit Adolf Hoffmeister), Václav Santrůček (1936), Antonín Urban (1931–1938, arbeitete mit Hannes Meyer). Josef Gočár und Pavel Janák reisten 1937 in die Sowjetunion, um am Ersten Kongress der Sowjetarchitekten teilzunehmen.

70 Buber-Neumann, Margarete, *Von Potsdam nach Moskau. Stationen eines Irrwegs*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1957, S. 323–325; Vondráčková, Jaroslava, *Kolem Mileny Jesenské* [Um Milena Jesenská], Praha: Torst, 1991, S. 120–121.

71 Ginzburg, Moisej Jakovlevič, *Architektura sanatorija NKTP v Kislovodsk* [Die Architektur des NKTP-Sanatoriums in Kislovodsk], Moskau: Izdatel'stvo Akademii Architektury SSSR, 1940 (Josef Špalek als Autor des Therapietrakts angegeben); Chan-Magomedov, Selim Omarovič, *Moisej Ginzburg*, Milano: Franco Angeli Editore, 1975 (nur Erwähnung Špaleks).

72 Buber-Neumann, *Von Potsdam nach Moskau*, op. cit., S. 324–325.

73 Postkarte von Jaromír Krejcar an Pavel Janák vom 26.5.1934, NTM, AAS, fond 85 – Pavel Janák.

74 Honzík, Karel, *Ze života avantgardy. Zázitky architektovy* [Aus dem Leben der Avantgarde. Erlebnisse eines Architekten], Praha: Československý spisovatel, 1963, S. 219.

75 (o. A.), «Architekt v SSSR» [Ein Architekt in der UdSSR], in: *Index*, Jg. 5, Nr. 10, 1933, S. 35 (Ausschnitt aus einem Brief von Hannes Meyer an die Redaktion von *Index*).

76 Brief von Mart und Lotte Stam an Karel Teige vom 22.11.1934, PnP, Nachlass Karel Teige.

77 Weil, Jiří, *Moskva – hranice*, Praha: Družstevní práce, 1937 / dt.: *Moskau – die Grenze*, Berlin – Weimar: Aufbau, 1992; *Dřevěná lžice* [Der Löffel aus Holz], Praha: Mladá fronta, 1992 (Handschrift 1937/38, Samizdat-Ausgabe 1970).

78 Unter falschem – aber sinngemäß nicht unpassendem – Titel veröffentlicht als: Weil, Jiří, «Bez triumfů» [Ohne Triumph], in: *Host do domu*, Nr. 9, 1964, S. 40–47.

79 Gespräch des Autors mit Antonín Tenzer am 22.12.1994 in Prag. Die Korrespondenz Krejcar–Tenzer ist nicht erhalten.

80 Honzík, *Ze života avantgardy*, op. cit., S. 218–219.

81 Fučíková, Gusta, *Život s Juliem Fučíkem* [Mein Leben mit Julius Fučík], Praha: Svoboda, 1971, S. 318.

Bauen und ausstellen

1 Brief von Hannes Meyer an Nikolaj J. Kolli vom 29.7.1937, DAM, Nachlass Hannes Meyer.

2 Vgl.: Pfaff, Ivan, *Česká levice proti Moskvě 1936–1938* [Die tschechische Linke gegen Moskau 1936–1938], Praha: Naše vojsko, 1993; im Weiteren die hervorragende Publikation von Alexej Kusák: *Kultura a politika v Československu 1945–1956* [Kultur und Politik in der Tschechoslowakei 1945–1956], Praha: Torst, 1998. Die verschiedenen Positionen der späten 1930er Jahre waren nach 1948 nicht vergessen. Das Entstehen für eine kritische linke Kultur, oftmals mit dem Austritt aus der KSČ verbunden, sollte später für viele Kulturschaffende fatale Folgen haben. War man nicht zu «Selbstkritik» bereit, folgten fortwährende Repressionen, Publikationsverbot oder der Zwang, eine andere Tätigkeit auszuüben.

3 Frampton, Kenneth, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1989, S. 214.

4 Burckhardt, Ernst F., «Weltausstellung in Paris. Architektur und Technik», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 1771, zweite Sonntagsausgabe, 8.10.1937, Blatt 7. Der erwähnte «Eingangsturm» beim Pont Alexandre war eine 100 Meter hohe, mit fahnenbestückten Stahlseilen abgespannte Stahlkonstruktion, die unmissverständlich an den damals gängigen Typus der Radioantenne – wie er im Übrigen auch auf dem Dach von Krejcars Olympic montiert war – erinnerte. Vgl.: Lemoine, Bertrand (Hrsg.), *Paris 1937. Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, Ausstellungskatalog, Institut Français d'Architecture – Paris-Musées, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1987, S. 320–321.

5 Giedion, Sigfried, «Kritisches zur Weltausstellung», in: *Die Weltwoche*, 30.7.1937, S. 5.

6 Vgl.: *Cahiers d'Art*, année 12, 1937, S. 255–267 (nos 8–10: Sondernummer Paris). Zu Herdeg vgl.: Abraham, Joseph (Hrsg.), *Hugo P. Herdeg. Photographe / Photographer / Photograph 1909–1953*, Ausstellungskatalog, Ecole des Beaux-Arts de Metz – Columbia University – Schweizerische Stiftung für die Photographie, Metz 1994.

7 Cohen, Jean-Louis, «Les fronts mouvants de la modernité», in: Ders. (Hrsg.), *Les années 30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, Ausstellungskatalog, Musée des Monuments français, Paris: Éditions du patrimoine, 1997, S. 16–29; 20.

8 Krejcar, Jaromír; Kejř, Zdeněk; Sutnar, Ladislav; Soumar Bohumil, «Průvodní zpráva k projektu arch. Jaromíra Krejčara a spolupracovníků» [Erläuterungsbericht zum Projekt von Arch. Jaromír Krejcar und Mitarbeitern], in: *Stavba*, Jg. 13, Nr. 11, 1936–1937, S. 175–178; 175.

9 Vgl.: *Stavba*, Jg. 12, 1934–1935, S. 106–108; *Stavba*, Jg. 13, 1936–1937, S. 13–15.

10 «Mezinárodní výstava v Paříži roku 1937. Stavba československého státního pavilonu» [Internationale Ausstellung in Paris 1937. Bau des Tschechoslowakischen Staatspavillons], 25.11.1936 (Lagebericht des Ministeriums für Öffentlichkeitsarbeit an die übrigen Ministerien), AMZV.

- 11 Krejcar, Jaromír, «Československý státní pavilon v Paříži 1937 na Mezinárodní výstavě umění a techniky v moderním životě» [Der tschechoslowakische Staatspavillon in Paris 1937 an der Internationalen Ausstellung Kunst und Technik im modernen Leben], in: *Stavitel*, Jg. 16, 1937–1938, S. 68–77; 68.
- 12 Zur Zusammensetzung der Jury, der u. a. Adolf Liebscher, V. V. Štech, Max Urban und Zdeněk Wirth angehörten, vgl.: «Mezinárodní výstava v Paříži roku 1937. Stavba československého státního pavilonu», op. cit.; *Architekt SIA*, Jg. 35, 1936, S. 156–157.
- 13 «Mezinárodní výstava v Paříži roku 1937. Stavba československého státního pavilonu», op. cit.; *Architekt SIA*, Jg. 35, 1936, S. 112, 156–157.
- 14 «Mezinárodní výstava v Paříži roku 1937. Stavba československého státního pavilonu», op. cit. Roškot wurde wohl aufgrund seiner Erfahrung als Autor des Tschechoslowakischen Pavillons an der Weltausstellung in Chicago 1933 berücksichtigt. Bei den in *Stavba* publizierten Ergebnissen dieses engeren Wettbewerbs fehlt sein Projekt. Vgl.: *Stavba*, Jg. 13, 1936–1937, S. 173–185.
- 15 «Výstava Paříž 1937. Výtah ze zápisu o jednání poroty užší soutěže na čl. pavilon» [Ausstellung Paris 1937. Protokollauszug der Jurysitzung zum engeren Wettbewerb für den Tschechoslowakischen Pavillon], 2.9.1936, AMZV.
- 16 Die im Original nicht erhaltene Skizze ist publiziert in: *Stavitel*, Jg. 16, 1937–1938, S. 68. Vgl. auch den Erläuterungsbericht zum engeren Wettbewerb: Krejcar; Kejř; Sutnar; Soumar, «Průvodní zpráva k projektu arch. Jaromíra Krejčara a spolupracovníků», op. cit.
- 17 Krejcar, «Československý státní pavilon v Paříži 1937», op. cit., S. 68.
- 18 Die auf Karton aufgezeichneten Pläne – farbige Tinte auf schwarzem Papier, 80 x 80 cm – verwahrt das NTM. Gezeichnet hat die Pläne Zdeněk Plesník. Vgl.: Pažoutová, Kateřina; Švácha, Rostislav, «Rozhovor se Zdeněkem Plesníkem» [Ein Gespräch mit Zdeněk Plesník], in: Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Miroslav Lorenc – Jaromír Krejcar. Zlínská moderní architektura a pražská avantgarda / Moderne Architektur in Zlín und die Prager Avantgarde*, Ausstellungskatalog, Státní galerie ve Zlíně, Dům umění, Zlín 1995, S. 55–57.
- 19 Vgl.: «Světová výstava v Paříži. Otevření čl. pavilonu / Weltausstellung in Paris. Eröffnung des čl. Pavillons», in: *Tchéco-Verre*, Jg. 4, 1937, S. 87; Polívka, Jaroslav, «Konstrukce Československého pavilonu ze skla a oceli na světové výstavě v Paříži / Die Konstruktion des Tschechoslowakischen Pavillons aus Glas und Stahl auf der Weltausstellung in Paris», in: *Tchéco-Verre*, Jg. 4, 1937, Sonderbeilage, S. 6–13. Der tschechoslowakische Pavillon wurde mit einmonatiger Verspätung eröffnet (offiz. Eröffnung der Weltausstellung: 25.5.1937).
- 20 Für detaillierte Beschreibungen der Konstruktion vgl.: Polívka, Jaroslav, «Konstrukce Československého pavilonu ze skla a oceli na světové výstavě v Paříži», op. cit.; Ders.: «Čs. státní pavilon na světové výstavě v Paříži 1937» [Der tschechoslowakische Staatspavillon an der Weltausstellung in Paris 1937], in: *Stavitecké listy*, Jg. 34, 1938, S. 87–90, 97–100, 109–111.
- 21 Polívka, «Čs. státní pavilon na světové výstavě v Paříži 1937, op. cit., S. 87.
- 22 Polívka, der seit 1918 in Prag ein eigenes Architektur- und Bauingenieurbüro betrieb und mit vorgespanntem Eisenbeton und ambitionierten Stahlkonstruktionen experimentierte, stand regelmäßig in den Diensten des renommierten Großbetriebs in Ostrava-Vitkovice.
- 23 Krejcar, «Československý státní pavilon v Paříži 1937», op. cit., S. 71–72.
- 24 Polívka, «Konstrukce Československého pavilonu», op. cit., S. 109.
- 25 Vgl.: Juříková, Magdalena, «Zdeněk Pešánek a slavnosti světa na světové výstavě v Paříži» [Zdeněk Pešánek und die Lichtfeste an der Weltausstellung in Paris], in: Zemánek, Jiří (Hrsg.), *Zdeněk Pešánek 1896–1965*, Ausstellungskatalog, Národní galerie v Praze, Sběrka moderního umění – Veletržní palác, Praha: Gema Art, 1996, S. 162–191.
- 26 Vgl. v. a.: Krch, Vojtěch, «Československý pavilon v Paříži» [Der tschechoslowakische Pavillon in Paris], in: *Architekt SIA*, Jg. 36, Nr. 9, 1937, S. 140–143; P. A. (= Pavel Altschul), «Závěry z pařížské výstavy» [Schlüsse aus der Pariser Ausstellung], in: *Světobzor*, Jg. 37, Nr. 51, 23.12.1937, S. 856–859. Die folgenden Zitate stammen aus diesen beiden Besprechungen.
- 27 Krejcar, «Československý státní pavilon v Paříži 1937», op. cit., S. 72.
- 28 Krejcar, Jaromír, «Poučení z pařížské výstavy» [Lehren aus der Pariser Ausstellung], in: *Přítomnost*, Jg. 14, Nr. 40, 6.10.1937, S. 633–635; 635.
- 29 Bohuslav Soumar reagierte auf Krejcars Artikel «Poučení z pařížské výstavy», op. cit., mit einem Brief an die Redaktion von *Přítomnost* (Nr. 43, 27.10.1937, S. 687–688), woraufhin sich wiederum Krejcar zu Wort meldete (Nr. 45, 10.11.1937, S. 719–720).
- 30 Brief von Zdeněk Kejř an die Redaktion von *Přítomnost* vom 12.11.1937, NTM, AAS, fond 140 – Zdeněk Kejř.
- 31 Vgl. das entsprechende Dossier im AMZV.
- 32 Vgl.: Janáková, Iva (Hrsg.), *Ladislav Sutnar – Praha – New York – Design in Action*, Ausstellungskatalog, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Praha: Argo, 2003.
- 33 Švácha, Rostislav, «Sovětský konstruktivismus a česká architektura» [Der sowjetische Konstruktivismus und die tschechische Architektur], in: *Umění*, Jg. 36, 1988, S. 54–70; 58.
- 34 Der Entwurf ist publiziert in: Lissitzky, El, *Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion*, Wien: Anton Schroll, 1930 (*Neues Bauen in der Welt* 1), S. 63.
- 35 «Sjezd socialistických architektů v Praze» [Kongress der sozialistischen Architekten in Prag], in: *Stavba*, Jg. 12, Nr. 11, 1935, S. 175–176. Der Kongress sollte vom 29.11.–1.12.1935 stattfinden.
- 36 Teige, Karel, «Dvorec sovětov v Moskvě» [Der Sowjetpalast in Moskau], in: *Žijeme*, Jg. 2, Nr. 1, 1932, S. 20–22.
- 37 Effenberger, Vratislav, *Realita a poesie. K vývojové dialektice moderního umění* [Realität und Poesie. Zur dialektischen Entwicklung der modernen Kunst], Praha: Mladá fronta, 1969, S. 204.
- 38 Vgl.: Máčel, Otakar, «Paradise Lost: Teige and Soviet Russia», in: *Rassegna*, year 15, no. 53/1, 1993, S. 70–77.
- 39 Teige, Karel, *Sovětská architektura* [Sowjetische Architektur], Praha 1936 (wieder abgedruckt in: Teige, Karel; Kroha, Jiří, *Avantgardní architektura* [Avantgardearchitektur], Praha: Československý spisovatel, 1969, S. 7–83); Ders., *Surrealismus proti proudu* [Surrealismus gegen den Strom], Praha: Surrealistická skupina v Praze, 1938; Reprint, Praha: Společnost Karla Teiga, 21993. Vgl. auch: Pfaff, *Česká levice proti Moskvě 1936–1938*, op. cit.
- 40 Vgl. dazu: Švácha, Rostislav, «Surrealismus a architektura», in: Bydžovská, Lenka; Srp, Karel (Hrsg.), *Český Surrealismus 1929–1953* [Der tschechische Surrealismus 1929–1953], Ausstellungskatalog, Galerie hlavního města Prahy, Praha: Argo, 1996, S. 268–279; Ders., «Forma sleduje vědu. Karel Teige a český vědecký funkcionalismus 1922–1948 / Form follows science. Karel Teige an Czech Scientific Functionalism, 1922–1948», in: Ders. (Hrsg.), *Forma sleduje vědu. Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922–1948 / Form follows science. Teige, Gillar, and European Scientific Functionalism, 1922–1948*, Ausstellungskatalog, Praha: Galerie Jaroslava Fragnera, 2000, v. a. S. 79ff.; Hain, Simone, «Karel nel Paese delle Meraviglie. I conflitti teorici degli anni Trenta / Karel in Wonderland. The Theoretical Conflicts of the Thirties», in: Castagnara Codeluppi, Manuela (Hrsg.), *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900–1951*, Ausstellungskatalog, Scuderie del Castello di Miramare, Trieste, Milano: Electa, 1996, S. 117–128 / 311–315.
- 41 Etwa in seinem Vorwort zu *Obytná krajina* [Die Wohnlandschaft] von Ladislav Žák (1947).
- 42 Teige, *Sovětská architektura*, op. cit, S. 40.
- 43 Mukařovský, Jan, «K problému funkcí v architektuře», in: *Stavba*, Jg. 14, 1937–1938, S. 5–12 / dt.: «Zum Problem der Funktionen in der Architektur», in: Chvatík, Květoslav (Hrsg.), *Jan Mukařovský. Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 109–128; 114. Vgl. auch: Winko, Ulrich, «Struktur und Funktion. Zum

Verhältnis von Jan Mukařovskýs strukturalistischer Ästhetik und Karel Teiges wissenschaftlichem Funktionalismus», in: Valena, Tomáš; Winko, Ulrich, unter Mitarbeit von Fabian, Jeannette (Hrsg.), *Prager Architektur und die europäische Moderne*, Berlin: Gebr. Mann, 2006, S. 133–147.

44 Mukařovský, Jan, «Místo estetické funkce mezi ostatními» [1942], in: Ders., *Studie z estetiky* [Studien aus der Ästhetik], Praha: Odeon, 1966, S. 65–73 / dt.: «Der Standort der ästhetischen Funktion unter den übrigen Funktionen», in: Ders.: *Kapitel aus der Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, S. 113–137; 125.

45 Zu Žák vgl.: Šlapeta, Vladimír, «Architektonické dílo L. Žáka» [Das architektonische Werk L. Žáks], in: *Sborník Národního technického muzea v Praze*, Bd. 14, Praha 1975, S. 189–225; Švácha, Rostislav, «Ladislav Žák», in: *Domov*, Jg. 26, Nr. 2, 1986, S. 10–13; Dvořáková, Dita (Hrsg.), *Ladislav Žák. Byt a krajina* [Ladislav Žák. Wohnung und Landschaft], Praha: Arbor vitae, 2006 (*Texty o architektuře* 3).

46 Haus Miroslav Hain, Prag 9-Vysočany, Na vysočanských vinicích 404/31, 1932–1933; Haus Martin Frič, Prag 4-Hodkovičky, Na lysinách 208/15, 1934–1935; Haus Lida Baarová, Prag 6-Dejvice, Neherovská 677/8, 1937.

47 Šlapeta, Vladimír, «Czech Functionalism», in: Ders., *Czech Functionalism 1918–1938*, Ausstellungskatalog, Architectural Association, London 1987, S. 8–13; 12.

48 Frampton, Kenneth, «Una modernidad digna de su nombre: Notas sobre la vanguardia arquitectónica ceca / A Modernity Worthy of the Name: Notes on the Czech Architectural Avant-Garde», in: *El Arte de la Vanguardia en Checoslovaquia 1918–1938 / The Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia 1918–1938*, Ausstellungskatalog, IVAM Centre Julio González, Valencia 1993, S. 213–231; 229.

49 Krejcar, «Československý státní pavilon v Paříži 1937», op. cit., S. 70.

50 Krasny, Elke, «Zukunft ohne Ende – das Unternehmen Weltausstellung», in: Felderer, Brigitte (Hrsg.), *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert*, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Wien, Wien – New York: Springer, 1996, S. 314–338; 315.

51 Krasny, «Zukunft ohne Ende», op. cit., S. 316.

52 Zur Pariser Weltausstellung von 1937 vgl.: Lemoine, Bertrand (Hrsg.), *Paris 1937. Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, Ausstellungskatalog, Institut Français d'Architecture – Paris-Musées, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1987; Ades, Dawn, «Paris 1937. Kunst und nationale Macht», in: Ades, Dawn; Benton, Tim; Elliott, David; Boyd Whyte, Iain (Hrsg.), *Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930–1945*, Ausstellungskatalog, Hayward Gallery London etc., Stuttgart: Oktagon, 1996, S. 58–62; Schriefers, Thomas, *Für den Abriss gebaut? Anmerkungen zur Geschichte der Weltausstellungen*, Hagen: Ardenku, 1999, S. 86–109.

53 Labbé, Edmond, «Introduction», in: *Le Livre d'or officiel de l'Exposition internationale des arts et des techniques*, Paris 1937, S. 24.

54 Schriefers, *Für den Abriss gebaut?*, op. cit., S. 86.

55 Meyer, Peter, «Paris 1937», in: *Das Werk*, Jg. 24, H. 11, 1937, S. 337–349; 337.

56 Jacques-Henri Gréber (1882–1962) war Professor für Städtebau an der Pariser Universität. Er konzipierte neue städtebauliche Lösungen für mehrere französische und nordamerikanische Städte. Am bekanntesten sind sein Masterplan für den Benjamin-Franklin-Parkway in Philadelphia (1917) und die Planungen für Ottawa (1937–1950). Schon 1925 war er für die Park- und Gartengestaltung der *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* in Paris verantwortlich. Vgl. auch: *Paris 1937*, op. cit., S. 36–43.

57 Zu den Pavillons vgl. z. B.: Fiss, Karen A., «Der Deutsche Pavillon», in: Ades; Benton; Elliott; Boyd Whyte, *Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930–1945*, op. cit., S. 108–110; Dies., «In Hitler's Salon. The German Pavilion at the 1937 Paris Exposition», in: Etlin, Richard A. (Hrsg.), *Art, Culture, and Media under the Third Reich*, Chicago –

London: The University of Chicago Press, 2002, S. 316–342; Schlögel, Karl, *Terror und Traum. Moskau 1937*, München: Hanser, 2008, S. 267–279; Daniel, Marko, «Spanien: Kultur im Krieg», in: Ades; Benton; Elliott; Boyd Whyte, *Kunst und Macht im Europa der Diktatoren 1930–1945*, op. cit., S. 63–69.

58 Speer, Albert, *Erinnerungen*, Berlin: Propyläen, 1969, S. 94.

59 Fiss, «Der Deutsche Pavillon», op. cit., S. 108.

60 Benjamin, Walter, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» [1935/36], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bd. I/2, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 508.

61 Ozenfant, Amédée, «Notes d'un touriste à l'Exposition», in: *Cahiers d'Art*, année 12, S. 241–247; 243.

62 Meyer, «Paris 1937», op. cit., S. 337–338.

63 Vgl.: Udovicki-Selb, Danilo, «C'était dans l'air du temps: Charlotte Perriand and the Popular Front», in: McLeod, Mary (Hrsg.), *Charlotte Perriand. An Art of Living*, New York: Harry N. Adams – The Architectural League of New York, 2003, S. 68–89.

64 Vgl. (auch bzgl. Fotografie und Fotocollagen): Golan, Romy, *Mural-nomad. The Paradox of Wall Painting, Europe 1927–1957*, New Haven – London: Yale University Press, 2009, v. a. S. 123ff.

65 Zu den Projekten von Le Corbusier und Pierre Jeanneret für die Weltausstellung 1937 vgl.: Ragot, Gilles, «Le Corbusier et l'Exposition», in: Lemoine, Paris 1937, op. cit., S. 72–79 sowie die entsprechenden Einträge bei: Ragot, Gilles; Dion, Mathilde, *Le Corbusier en France. Projets et réalisations*, Paris: Le Moniteur, 1997. Zum Pavillon des Temps Nouveaux im Speziellen: Udovicki-Selb, Danilo, «Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937. The Temps Nouveaux Pavilion», in: *JSAH. Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 56, no. 1, 1997, S. 42–63.

66 Vgl. dazu die Publikation zum Pavillon des Temps Nouveaux: Le Corbusier, *Des canons, des munitions? Merci! Des logis... s.v.p.*, Boulogne-sur-Seine: Éditions de L'Architecture d'aujourd'hui, 1938. Für eine kritische Würdigung: Rüegg, Arthur, «Die monumentalen Fotografien von Le Corbusier», in: Herschdorfer, Nathalie; Umstätter, Lada (Hrsg.), *Le Corbusier und die Macht der Fotografie*, Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2012, S. 80–111.

67 Schriefers, *Für den Abriss gebaut?*, op. cit., S. 89.

68 Krejcar, «Poučení z pařížské výstavy», op. cit., S. 634.

Fremdbestimmung

1 Jesenská, Milena, «Prag, am Morgen des 15. März 1939», in: Rein, Dorothea (Hrsg.), *Milena Jesenská. Alles ist Leben. Feuilletons und Reportagen 1919–1938*, Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1996, S. 239–244; 240–241. Orig. publ. («Praha, ráno 15. března 1939») am 22.3.1939 in *Přítomnost*.

2 Für einen Überblick vgl.: *A Different World. Emigre Architects in Britain 1928–1958*, Ausstellungskatalog, RIBA Heinz Gallery, London 1995.

3 Vgl.: *Architektura ČSR*, Jg. 5, Nr. 10, 1946, S. 291–322 (Nr. 10: Themenheft, gewidmet den im Krieg umgekommenen Architekten).

4 Vgl.: *Stavba*, Jg. 14, Nr. 3, 1937–1938, hinter S. 56.

5 Vgl.: Švácha, Rostislav, «Architektura čtyřicátých let» [Die Architektur der vierziger Jahre], in: Švácha, Rostislav; Platovská, Marie (Hrsg.), *Dějiny českého výtvarného umění* (V) 1939/1958 [Geschichte der tschechischen angewandten Kunst (V) 1939/1958], Praha: Ústav dějin umění AVČR – Academia, 2005, S. 31–73.

6 Honzík, Karel, *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užité tvorbě vůbec* [Die Schaffung eines Lebensstils. Aufsätze über Architektur und angewandte Gestaltung überhaupt], Praha: Václav Petr, 1946, 1947.

- 7 Vgl.: Mukařovský, Jan, «K problému funkcí v architektuře», in: *Stavba*, Jg. 14, 1937–1938, S. 5–12 / dt.: «Zum Problem der Funktionen in der Architektur», in: Chvatík, Květoslav (Hrsg.), *Jan Mukařovský. Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 109–128.
- 8 Giedion, Sigfried, «Über eine neue Monumentalität» [1943], in: Ders., *Architektur und Gesellschaft. Tagebuch einer Entwicklung*, Hamburg: Rowohlt, 1956, S. 27–39; 30.
- 9 Vgl.: Hannauer, Karel, «Několik poznámek o současném stavu architektury» [Einige Anmerkungen zum Status quo der Architektur], in: *Architekt SIA*, Jg. 43, Nr. 1, 1944, S. 1–2.
- 10 Havlíček, Josef, «Soutěžní návrh krematoria v Kolíně» [Wettbewerbsprojekt für das Krematorium in Kolín], in: *Architekt SIA*, Jg. 43, 1944, S. 43.
- 11 Storch, Karel, «Časopisy» [Zeitschriften], in: *Architektura*, Jg. 4, 1942, S. 143–144.
- 12 Miljutin, Nikolaj A., *Problema stroitelstva socialističeskich gorodov* [Das Problem des Baus sozialistischer Städte], Moskva – Leningrad: Gosudarstvennoe izdatelstvo, 1930 / dt.: *Sozgorod. Die Planung der neuen Stadt 1930*, Basel – Berlin – Boston: Birkhäuser, 1992.
- 13 Fuchs, Bohuslav; Kumpošt, Jindřich, *Cesta k hospodářské obrodě ČSR* [Der Weg zum wirtschaftlichen Aufschwung der Tschechoslowakei], Brno: Eigenverlag, 1935.
- 14 Auch in der Schweiz kam es zum Bau einer Baťa-Kolonie im aargauischen Möhlin. Bis 1989 wurden hier Lederschuhe, bis 1990 Gummistiefel hergestellt. Vgl.: *Die Bata-Kolonie in Möhlin*, Ausstellungskatalog, Architekturmuseum in Basel, Basel 1992.
- 15 Teige, Karel, *Surrealismus proti proudu* [Surrealismus gegen den Strom], Praha: Surrealistická skupina v Praze, 1938.
- 16 Krejcar, Jaromír, «Oficiální výstava čsl. umění v SSSR – censurována sovětskými úřady» [Die offizielle Ausstellung tschechoslowakischer Kunst in der UdSSR – zensuriert von den sowjetischen Behörden], in: *Přítomnost*, Jg. 14, Nr. 45, 10.11.1937, S. 709.
- 17 Špála, Václav, «Výstava čsl. umění v Moskvě» [Die Ausstellung tschechoslowakischer Kunst in Moskau], in: *Přítomnost*, Jg. 14, Nr. 49, 8.12.1937, S. 784 (Briefrubrik).
- 18 Krejcar, Jaromír, «Československý státní pavilon v Paříži 1937 na Mezinárodní výstavě umění a techniky v moderním životě» [Der tschechoslowakische Staatspavillon in Paris 1937 an der Internationalen Ausstellung Kunst und Technik im modernen Leben], in: *Stavitel*, Jg. 16, 1937–1938, S. 68–77; 70.
- 19 Stavební archiv, Úřad městské části Praha 2, čp. 315. Die Č.A.T. befand sich 1940–1945 im 1937–1938 von Karel Schmeisser erbauten funktionalistischen Gebäude am Karlsplatz (Prag 2–Nové Město, Karlovo náměstí 315/6).
- 20 Zu diesen beiden Projekten vgl. auch: Švácha, Rostislav, «Tři dopisy Jaromíra Krejcar» [Drei Briefe Jaromír Krejcars], in: *Umění*, Jg. 37, Nr. 5, 1989, S. 466–472.
- 21 Als Überblick vgl.: Pauly, Jana, «Průmyslové design ve čtyřicátých letech» [Industriedesign in den vierziger Jahren], in: Švácha; Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958*, op. cit., S. 243–255.
- 22 Zum Phänomen der Chata vgl.: Zapletalová, Veronika, *Chatařství. Architektura lidských snů a možností / Summerhouses. The Architecture of Human Dreams and Possibilities*, Brno: Era, 2007.
- 23 Zur architektonischen Entwicklung in der Nachkriegs-Tschechoslowakei vgl.: Švácha, «Architektura čtyřicátých let», op. cit.; *Česká architektura 1945–1995 / Czech architecture 1945–1995*, Ausstellungskatalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, v. a. S. 20–37; Šlapeta, Vladimír, «Ingenieure der Menschenseelen. Der Niedergang der tschechischen Architektur 1945–1960», in: *Bauwelt*, Jg. 86, 1995, S. 2310–2315.
- 24 Zum Programm des Zweijahresplans vgl. z. B.: *Československo*, Jg. 2, Nr. 1, 1946.
- 25 Zum Wohnungsbau vgl. insbesondere: Pýchová, Eva, «Česká bytová výstavba v období 1945–1964» [Der tschechische Wohnungsbau 1945–1964], in: *Umění*, Jg. 54, Nr. 5, 2006, S. 420–432.
- 26 Czumalo, Vladimír, *Česka teorie architektury v letech okupace* [Die tschechische Architekturtheorie in den Jahren der Okkupation], Praha: Karolinum, 1991 (*Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Monographica CXXXIII* – 1990).
- 27 Honzík, *Tvorba životního slohu*, op. cit.
- 28 Zu Bedřich Rozehnal (1902–1984) vgl.: Gilwann, Miroslav; Šlapeta, Vladimír, *Bedřich Rozehnal 1902–1984*, Ausstellungskatalog, Obec architektů Brno, Brno 1993.
- 29 Zu Zlín vgl.: Novák, Pavel, *Zlínská architektura 1900–1950* [Zlíner Architektur 1900–1950], Zlín: Čas, 1993, S. 72–77; zu Litvínov: *Architektura ČSR*, Jg. 5, Nr. 7, 1946, S. 193–224; *Architektura ČSR*, Jg. 18, Nr. 1, 1959, S. 18–38.
- 30 Vgl.: Petrová, Eva et al. (Hrsg.), *Skupina 42*, Ausstellungskatalog, Galerie hlavního města Prahy, Městská knihovna, Praha: Akropolis, 1998.
- 31 Faller, Peter, *Der Wohngrundriss*, Ludwigsburg: Wüstenrot-Stiftung / Stuttgart – München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2002, S. 93.
- 32 Zu Žáks theoretischem Werk vgl.: Dvořáková, Dita (Hrsg.), *Ladislav Žák. Byt a krajina* [Ladislav Žák. Wohnung und Landschaft], Praha: Arbor vitae, 2006 (*Texty o architektuře* 3).
- 33 Žák, Ladislav, *Obytná krajina* [Die Wohnlandschaft], Praha: S.V.U. Mánes – Svoboda, 1947.
- 34 *Styl*, Jg. 2, 1909–1910, S. 39.
- 35 Zum Wettbewerb und ausgewählten Projekten vgl.: *Architektura ČSR*, Jg. 6, Nr. 2, 1947, S. 37–54.
- 36 Zum Wettbewerb und ausgewählten Projekten vgl.: *Architektura ČSR*, Jg. 5, Nr. 4, 1946, S. 81–113.
- 37 Zum engeren Wettbewerb vgl.: *Architektura ČSR*, Jg. 7, Nr. 3, 1948, S. 83–89.
- 38 *Ibid.*, S. 83–84.
- 39 Starý, Oldřich, «Soutěž Stalinových závodů» [Der Wettbewerb der Stalin-Werke], in: *Architektura ČSR*, Jg. 5, Nr. 7, 1946, S. 193 (Themenheft Litvínov unter dem Titel «Bydlení pracujícím» [Wohnen für die Arbeiter]).
- 40 Zum Wettbewerb und ausgewählten Projekten vgl.: *Architektura ČSR*, Jg. 5, Nr. 7, 1946, S. 193–224.
- 41 Krejcar, Jaromír; Holý, Bohumil, «Průvodní zpráva k soutěžnímu projektu na kolektivní dům v Litvínově» [Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsprojekt für ein Kollektivwohnhaus in Litvínov], in: *Architektura ČSR*, Jg. 5, Nr. 7, 1946, S. 213–215; 213.
- 42 Vgl.: *Architektura ČSR*, Jg. 18, Nr. 1, 1959, S. 18–38.
- 43 Frampton, Kenneth, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1989, S. 157. Zu Corbusiers Projekt vgl. z. B. auch: Hilpert, Thilo, *Die Funktionelle Stadt. Le Corbusiers Stadtvisionen – Bedingungen, Motive, Hintergründe*, Braunschweig: Vieweg, 1978, S. 269–274.
- 44 Vgl. den Bericht von Marta Marková nach einem Besuch in Israel: «Suche nach dem Vermächtnis von Jaromír Krejcar», in: *Illustrierte Neue Welt*, Apr./Mai, 1970, S. 10.
- 45 Vgl.: Pfaff, Ivan, *Česká levice proti Moskvě 1936–1938* [Die tschechische Linke gegen Moskau 1936–1938], Praha: Naše vojsko, 1993, S. 38–39.
- 46 AČVUT-B, osobní spisy [Lebensläufe], J. Krejcar. Vgl. auch: Švácha, Rostislav, «Život a dílo architekta Jaromíra Krejcar / The Life and Work of the Architect Jaromír Krejcar», in: Ders. (Hrsg.), *Jaromír Krejcar 1895–1949*, Ausstellungskatalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, S. 29–161; 151–152.
- 47 Dekret des Ministeriums für Schule, Wissenschaft und Kunst vom 14.6.1950, AČVUT-B, osobní spisy [Lebensläufe], J. Krejcar.
- 48 Krejcar, Jaromír, «Průvodní zpráva k soutěžnímu projektu na znovuvybudování nových Lidic» [Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsprojekt für den Wiederaufbau von Lidice], in: *Architektura ČSR*, Jg. 5, Nr. 4, 1946, S. 92.
- 49 Krejcar; Holý, «Průvodní zpráva k soutěžnímu projektu na kolektivní dům v Litvínově», op. cit., S. 214–215.

- 50 Zum BAPS vgl.: Vondrová, Alena; Adlerová, Alena; Rous, Jan, *Český funkcionalismus 1920–1940* [Tschechischer Funktionalismus 1920–1940], Ausstellungskatalog, Moravská Galerie v Brně – Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha – Brno 1978, Bd. 1: *Architektura*, Stichwort «BAPS».
- 51 Vgl.: Hlinský, Václav, «Výstava Triennale VIII. v Miláně» [Die Ausstellung der VIII. Triennale in Mailand], in: *Architektura ČSR*, Jg. 6, Nr. 9, 1947, S. 278–279, 290.
- 52 Dazu ausführlich: Hanáčková, Marcela, «Česká skupina CIAM po druhé světové válce» [Die tschechische CIAM-Gruppe nach dem Zweiten Weltkrieg], in: *Umění*, Jg. 56, Nr. 2, 2008, S. 134–148.
- 53 Brief von Sigfried Giedion an Jaromír Krejcar vom 14.9.1946, gta, CIAM-Archiv.
- 54 Gegenüber Jiří Kroha schrieb Krejcar freilich, in «Doppelfunktion als Mitglied der Prager CIAM-Gruppe und als stellvertretender Vorsitzender des Vorbereitungskomitees der Internationalen Architektenunion» in Bridgwater gewesen zu sein (Brief von Jaromír Krejcar an Jiří Kroha vom 23.9.1947, Privatsammlung).
- 55 Vgl. den offiziellen Bericht für den Kongress in Bridgwater: *Report of the Czechoslovakian Group CIAM* und die Dokumentation: *Studies of the Czechoslovakian Group CIAM*, Brno 1947, beide gta, CIAM-Archiv, sowie die beiden Sondernummern der Zeitschrift *Blok* in Brno, die auf Initiative von František Kalivoda zusammengestellt wurden (Jg. 2, Nr. 3 und 4, 1947). Die Entwicklungsstudie für Prag ist auch publiziert in: Giedion, Sigfried, *A Decade of Contemporary Architecture*, Zürich: Girsberger, 1954, S. 204–205.
- 56 MMB, Nachlass Bohuslav Fuchs; zit. nach: Hanáčková, «Česká skupina CIAM po druhé světové válce», op. cit., S. 141.
- 57 Vgl.: Toman, Jindřich, «Pořád tady rejdějí ... Tři dopisy Jaromíra Krejcara Romanu Jakobsonovi» [Ständig wird hier gelenkt ... Drei Briefe von Jaromír Krejcar an Roman Jakobson], in: *Umění*, Jg. 43, Nr. 6, 1995, S. 575–578. Die vom tschechischen Literaturhistoriker Jindřich Toman editierten Briefe Krejcars befinden sich im Nachlass Roman Jakobsons (Institute of Archives & Special Collections, MIT, Cambridge, MA). Jakobson verließ die Tschechoslowakei im April 1939 und lebte ab 1941 in den USA.
- 58 Brief von Jaromír Krejcar an Roman Jakobson vom 18.6.1948, zit. nach: Toman, «Pořád tady rejdějí», op. cit., S. 576.
- 59 Hoensch, Jörg K., *Geschichte der Tschechoslowakischen Republik 1918 bis 1965*, Stuttgart etc.: Kohlhammer, 1966, S. 145. Als Überblick vgl.: Ibid., S. 129ff.; Mauritz, Markus, *Tschechien*, München: Südosteuropä-Gesellschaft – Regensburg: Friedrich Pustet, 2002, S. 156ff.; Alexander, Manfred, *Kleine Geschichte der böhmischen Länder*, Stuttgart: Reclam, 2008, S. 473ff.
- 60 Hoensch, *Geschichte der Tschechoslowakischen Republik 1918 bis 1965*, op. cit., S. 145.
- 61 Vgl. z. B.: Starý, Oldřich, «Poučení ze Sjezdu národní kultury» [Lehren aus dem Nationalen Kulturkongress], in: *Architektura ČSR*, Jg. 7, Nr. 4, 1948, S. 122–125.
- 62 *Architektura ČSR*, Jg. 7, 1948, Beiblatt zu Nr. 9.
- 63 Šlapeta, «Ingenieure der Menschenseelen», op. cit., S. 2311.
- 64 Zum SÚRPMO vgl.: Baše, Miroslav, «Asanace, rekonstrukce a regenerace historických jader / Redevelopment, Restoration and the Revitalisation of Historical Town Centers», in: *Česká architektura 1945–1995*, op. cit., S. 108–119. Den Aktivitäten des SÚRPMO ist die weitgehende Bewahrung des historischen Erscheinungsbilds vieler tschechischer Städte zu verdanken; Jaroslav Fragner nützte zudem seine einflussreiche Rolle im Rahmen dieses Instituts für seine Erweiterungsarbeiten an der Prager Karlsuniversität, Josef Havlíček für die Projektierung ausgedehnter Stadtrandsiedlungen.
- 65 Vgl. z. B.: Kroha, Jiří, «Nová orientace československé architektury» [Die Neuorientierung der tschechoslowakischen Architektur], in: *Architektura ČSR*, Jg. 8, 1949, S. 66–67.
- 66 Starý, Oldřich, «Architektura národů SSSR» [Die Architektur der Völker der UdSSR], in: *Architektura ČSR*, Jg. 8, 1949, S. 68–72; 68; Kroha, «Nová orientace československé architektury», op. cit., S. 66.
- 67 Starý, Oldřich, «Poučení architektů ze článku J.V. Stalina «Marxismus v jazykovědě»» [Lehren für die Architekten aus J.V. Stalins Artikel «Marxismus und Sprachwissenschaft»], in: *Architektura ČSR*, Jg. 9, Nr. 11/12, 1950, S. 299–310.
- 68 Černý, Antonín; Hlavsa, Jaroslav; Klen, Jiří, «K situaci v naší architektuře» [Zur Lage unserer Architektur], in: *Tvorba*, Jg. 19, 1950, S. 529–530, 559–560, 581–583.
- 69 Kroha, Jiří, «O socialistický realismus v naší architektuře» [Über den Sozialistischen Realismus in unserer Architektur], in: *Architektura ČSR*, Jg. 9, 1950, S. 7.
- 70 Ibid.
- 71 Vgl.: Brief von Jaromír Krejcar an Sigfried Giedion vom 14.10.1948, gta, Nachlass Sigfried Giedion.
- 72 Vgl.: Teilnehmerliste International Conference of Architects, London 1946, gta, Nachlass Sigfried Giedion; Krejcars Berichte: «Ustavení Mezinárodní unie architektů» [Gründung der Internationalen Architektenunion], in: *Architektura ČSR*, Jg. 6, Nr. 1, 1947, S. 32; «Planování výstavby poválečné Anglie» [Planungen zum Wiederaufbau im Nachkriegs-England], in: *Architektura ČSR*, Jg. 6, Nr. 2, 1947, S. 55–60; Brief von Jaromír Krejcar an Bohuslav Fuchs vom 14.11.1946, MMB, Nachlass Bohuslav Fuchs. Krejcar berichtet Fuchs von einem Vortrag über Architektur in der Tschechoslowakei, den er in England hielt.
- 73 Vgl.: Brief von Sigfried Giedion an Karel Teige vom 18.10.1946, gta, Nachlass Sigfried Giedion: «Wie Sie durch Herrn Krejcar wohl gehoert haben werden, waren wir anlaesslich der Londoner Konferenz lange beisammen, und ich glaube, dass Herr Krejcar mit van Eesteren und mir Kontakt gefunden hat.»; Brief von Sigfried Giedion an Bohuslav Fuchs vom 21.6.1947, gta, Nachlass Sigfried Giedion.
- 74 Die Ausstellung wurde vom 10.–24. Juni in der Florence Hall im RIBA gezeigt. Krejcar wollte auch zu diesem Anlass in London; zusammen mit Treichlinger hielt er bei der Eröffnung der Ausstellung die einleitende Rede.
- 75 Als «recueil spécial» der Zeitschrift *Tchécoslovaquie* in einer engl. und franz. Ausgabe publiziert: Teige, Karel, *Modern Architecture in Czechoslovakia bzw. L'architecture moderne en Tchécoslovaquie*, Prague 1947.
- 76 Brief von Jaromír Krejcar an Roman Jakobson vom 8.1.1948, zit. nach: Toman, «Pořád tady rejdějí», op. cit., S. 576.
- 77 Ibid.
- 78 Vgl.: *Architektura ČSR*, Jg. 7, Nr. 3, 1948, S. 110–112. In Warschau wurde die tschechoslowakische Abteilung der Internationalen Städtebau- und Wohnausstellung in Paris 1947 gezeigt.
- 79 Vgl.: *A Different World. Emigre Architects in Britain 1928–1958*, op. cit.



Frauen der Tanz- und Gymnastikschule von Běla Friedländerová auf dem Dach von Krejcars Büro- und Geschäftshaus Olympic.
| Aus: Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933

Anhang

Biografie Jaromír Krejcars

Werkverzeichnis Jaromír Krejcars

Schriftenverzeichnis Jaromír Krejcars

Literatur über Jaromír Krejcar

Bibliografie

Kurzbiografien von Akteuren im Umfeld Jaromír Krejcars

Abkürzungen, Editorisches

Abbildungsquellen, Credits

Lebenslauf des Autors



Jaromír Krejcar, Riva Krejcarová und Antonín Tenzer (v.l.n.r.) am Prager Masaryk-Quai, ca. 1936–1937.
| Privatsammlung

Biografie Jaromír Krejcars

1895

25. Juli: geboren in Hundsheim, Niederösterreich, als Sohn von Gustav Krejcar und Anna Krejcarová, geb. Zika.¹

Um / kurz nach 1900

Nach dem frühen Tod ihres Manns übersiedelt Anna Krejcarová mit Jaromír nach Prag.

1910er Jahre

Anna Krejcarová betreibt ein kleines Süßwarengeschäft in der Celetná 3.
Krejcar macht eine Maurerlehre und besucht die Realschule.²

1911–1916

September 1911–Juni 1916: Ist an der Baumeisterschule der *Státní průmyslová škola* [Staatliche Gewerbeschule] in Prag eingeschrieben.³

1916–1917

Arbeitet als Bauführer.⁴

1917–1921

Krejcar studiert mit einjährigem Unterbruch Architektur bei Prof. Jan Kotěra an der *Akademie výtvarných umění* [Akademie der bildenden Künste] (AVU).

Um 1920

Anna Krejcarová übersiedelt mit ihrem Sohn in die Spálená 100/33 (heute 35), wo sie wiederum ein Süßwarengeschäft betreibt.

Um 1921

Wird Mitglied der *Umělecká beseda* [Künstlervereinigung].

1921–1924

Assistent und Mitarbeiter bei Prof. Josef Gočár, Nachfolger von Jan Kotěra an der AVU.⁵

Ab 1922

Bewegt sich im Kreis der Avantgarde-Künstlergruppe *Devětsil* und wird bald ein enger Vertrauter von Karel Teige, des zentralen Theoretikers und Wortführers der Gruppierung.

1923

Geburt des Sohns Jaromír aus der ersten Ehe mit Jiřina.
August/September: Projekte von Krejcar an der *Internationalen Architekturausstellung* am Bauhaus in Weimar.

14.–30. November: Projekte von Krejcar an der von der Künstlergruppe *Devětsil* organisierten Ausstellung *Bazar moderního umění* [Bazar der modernen Kunst] im Künstlerhaus in Prag. In einer zeitgenössischen Rezension der Ausstellung heißt es: «Wertvoll in dieser Ausstellung [...] ist die Architektur. Arch. Krejcar entwickelt sich zu einem guten Architekten. Sein Interesse für das amerikanische Bauwesen und die puristischen Tendenzen der Franzosen ist sehr sympathisch. Von den unsrigen ist ihm Gočár ein guter Lehrer. Sein starker Einfluss wird vor allem an Krejcars Wettbewerbsprojekt für das Masaryk-Studentenwohnheim ersichtlich (Vgl. Gočárs Gymnasium in Hradec Králové).»⁶

Ab 1924

Tätig als selbständiger Architekt. Büro vorerst in der Dlouhá, ab Herbst 1924 in der Spálená 100/33 (heute 35).

1925

September 1925–Ende 1927: Bohumil Steigenhöfer (1905–1989) arbeitet bei Krejcar.⁷

1926

Sommer: Lernt auf einer vom *S.V.U. Mánes* organisierten Dampferfahrt auf der Moldau Milena Jesenská kennen.⁸

1927

Heiratet Milena Jesenská. Richtet für Milena und sich eine kleine Wohnung über dem Süßwarengeschäft seiner Mutter in der Spálená 100/33 ein. Die Wohnung verwandelt sich jeweils samstags in einen Salon, der von zahlreichen Prager Kulturschaffenden frequentiert wird.



Auf dem Dach von Karel Teiges Haus in Prag, 1928.

| Foto: Karel Teige, Privatsammlung



Milena (Krejcarová-)Jesenská, 1930er Jahre.

| Archiv Verlag Neue Kritik



Jožka Nevařilová, Milena (Krejcarová-)Jesenská, Karel Teige, Ende der 1920er Jahre.

| Privatsammlung



Das Haus in der Špálená 100/33 (heute 35) in Prag.

| Foto: Klaus Spechtenhauser



Mit Le Corbusier am Wilson-Bahnhof in Prag, 1928.

| Foto: Karel Teige, Privatsammlung



Mit seinem Austro-Daimler ADR 11/70 Cabriolet Victoria, um 1932.

| Privatsammlung



Besucht seine Frau Milena (Krejcarová-)Jesenská im Sanatorium, 1929.

| Archiv Verlag Neue Kritik

Juni–August: Projekte von Krejcar an der *Internationalen Ausstellung zeitgenössischer Architektur* der OSA in den Räumen der VChUTEMAS in Moskau.⁹

Besucht zusammen mit Milena Jesenská die Werkbundausstellung *Die Wohnung* am Stuttgarter Weißenhof.¹⁰

Ende 1927–1933/34: Antonín Tenzer (1908–2002) arbeitet bei Krejcar (u. a. Villa Gibian, Bauleitung Trenčianské Teplice).

Ende 1927–1928: Miroslav Lorenc (1896–1943) arbeitet bei Krejcar (u. a. Villa Gibian).

1928

Februar–April: Projekte von Krejcar an der Ausstellung über moderne tschechoslowakische Architektur in Ljubljana, Zagreb und Belgrad.

7. März: Gründungsmitglied und erster Geschäftsführer der *Associace akademických architektů* [Assoziation akademischer Architekten].

Augusta Müllerová-Machonová (1906–1984) arbeitet bei Krejcar (u. a. Letná-Bebauung).

14. August: Geburt der Tochter Jana («Honza»), verheiratete Fischlová, dann Černá.

1929

Anfang 1929: Reise nach Deutschland und Holland.¹¹

Richtet sein Architekturbüro im 4. Obergeschoss des Hauses von Karel Teige in der Černá 1610/12a (heute 14) ein.

16.–31. Mai: Projekte von Krejcar an der *Ausstellung internationaler neuer Architektur* (Wanderausstellung des Deutschen Werkbunds, ergänzt durch Auswahl tschechoslowakischer Architektur) in Prag und weiteren Stationen. Tritt der *Levá fronta* [Linksfront] bei.

1929–1933: Josef Špalek (1902–1942) arbeitet bei Krejcar.

1930

1930–1931: Die ehemaligen Bauhäusler Peer Bücking, Nusim Nesis und Antonín Urban arbeiten bei Krejcar.

1931

Frühling: Verlegt Wohnung und Büro in das oberste Geschoss des nach seinen Plänen errichteten Vereinshauses der Privatbeamtenvereinigung in Prag 2-Vinohrady, Francouzská 4.

1932

27.–29. August: Nimmt am Internationalen Antikriegskongress in Amsterdam teil.¹² Der tschechoslowakischen Delegation gehören u. a. an: Bohumír Šmeral, Gründer

der Kommunistischen Partei KSČ, Zdeněk Nejedlý, Prof. an der Prager Karlsuniversität, der kommunistische Journalist und Funktionär Julius Fučík, die Schriftsteller Vladislav Vančura und Ivan Olbracht.

29. Oktober–1. November: Mitorganisator des *Sjezd levých architektů* [Kongress der Linksarchitekten] im Vereinshauses der Privatbeamtenvereinigung in Prag.

21.–23. Dezember: Nimmt an der Tagung des Internationalen Komitees gegen den Krieg in Paris teil.¹³

1932–1933

Die Frau von Julius Fučík, Gusta Fučíková, wohnt bei Krejcars in der Francouzská.

1933

Gründungsmitglied des *Svaz socialistických architektů* [Bund sozialistischer Architekten].

4.–6. Juni: Nimmt am Internationalen Antifaschistenkongress in Paris teil.¹⁴

Juni: Fährt zusammen mit seinem Mitarbeiter Josef Špalek nach Russland, um die Möglichkeit eines längeren Aufenthalts abzuklären. Ihre Impressionen schildern sie in der Zeitschrift *Tvorba*.¹⁵

1934

Januar: Abreise wiederum mit Josef Špalek in die UdSSR, in Moskau wahrscheinlich Anstellung beim GIPROGOR in der Gruppe von Moisej Ginzburg, arbeitet u. a. «am Schwarzen Meer am Fuß des Kaukasus».¹⁶ Kontakte mit Peer Bücking, Nusim Nesis, Jiří Weil, Julius Fučík, Slávka Vondráčková, Lotte und Mart Stam sowie anderen westlichen «Spezialisten».

25. Oktober: Nach der Auflösung seiner Ehe mit Milena Jesenská von Moskau aus heiratet Krejcar zum dritten Mal: Riva Chozáková, eine Lettin jüdischen Glaubens.¹⁷

1935

Sommer oder Oktober/November 1935: Rückkehr über das Baltikum in die Tschechoslowakei. Bezieht eine Wohnung in der Orlická in Prag 2-Vinohrady.

1936

Zdeněk Plesník (1914–2003) und Antonín Tenzer arbeiten bei Krejcar (Tschechoslowakischer Pavillon an der Weltausstellung in Paris, 1937).



Im Tschechoslowakischen Pavillon an der Weltausstellung in Paris, 1937.

| Archiv des Autors



Jaromír Krejcar, 1936.

| NA



Mit seiner Frau Riva, 1940er Jahre.

| Privatsammlung



Beim 6. CIAM-Kongress in Bridgwater, 1947.

| gta, CIAM-Archiv



In der Dachwohnung in der Národní 117/18. Im Vordergrund mit dem Rücken zur Kamera Krejcars Frau Riva, um 1940.

| Privatsammlung



Beim Architekten-Kongress in London, 1946.

| gta

1937

Aufenthalt in Paris zur Baubegleitung des Tschechoslowakischen Pavillons.

1938

Juli: Bezieht mit Riva eine Wohnung im obersten Geschoss des Palais «Louvre» in der Národní 117/18.¹⁸ Die Krejcars werden regelmäßig besucht von Jiřina Jeřková, dem Ehepaar Srnka, Bohumila Sílová, dem Schauspieler Václav Vydra und dem Journalisten Vaněk. Gemäß der Hausärztin Krejcars, Dr. Anna Helbichová, bestand die Wohnung aus einem großen Wohnraum, schachbrettartig mit schwarz-weißen Fliesen gemustert und einer kleinen Küche, in der Riva v. a. Tee kochte. Unter der Wohnung der Krejcars liegt das Architekturatelier der *Pracovní architektonická skupina* [Architektur-Arbeitsgruppe] (PAS), zu der u. a. auch Jiří Štursa gehört.

Winter: Krejcar erleidet Herzinfarkt.

1939

November: Milena Jesenská, mit der Krejcar auch nach der Scheidung regelmäßig Kontakt hat, wird von der Gestapo festgenommen und 1940 ins Konzentrationslager Ravensbrück deportiert.

1940

Projekte von Krejcar an der Ausstellung *Za novou architekturu* [Für eine neue Architektur] in Prag.

1944

17. Mai: Milena Jesenská stirbt im Konzentrationslager Ravensbrück an den Folgen einer Nierenoperation.

1945

Juni: Kontaktaufnahme mit der *Fakulta architektury a pozemního stavitelství* [Fakultät für Architektur und Hochbau] in Brno wegen geplanter Lehrtätigkeit.

1946

Nimmt Kontakte mit England bzw. London auf.

Mitte Jahr: Beteiligt sich aktiv bei der Wiederaufnahme der Kontakte mit der CIAM. Die Prager Gruppe (mit Krejcar und Teige) beschuldigt František Kalivoda der Kollaboration mit den Nationalsozialisten.¹⁹

23. September–3. Oktober: Nimmt als Delegierter des

Blok architektonických pokrokových spolků (BAPS) [Block der fortschrittlichen Architekturvereinigungen] am Kongress in London und Hastings teil, an dem die Gründung einer neuen internationalen Architektenvereinigung – der UIA – diskutiert wird. Hält Vorträge über tschechoslowakische Architektur und trifft mit Sigfried Giedion zusammen, um die weitere Tätigkeit der tschechoslowakischen CIAM-Gruppe zu besprechen.²⁰

1947

7. Februar: Krejcar erleidet zweiten Herzinfarkt.

Frühling: Konzipiert und gestaltet mit Otto Treichlinger im Auftrag des Tschechoslowakischen Informationsministeriums in London die Ausstellung *Czechoslovak Architecture* im RIBA (10.–24. Juni). Zur Ausstellung erscheint die Publikation von Karel Teige *Modern Architecture in Czechoslovakia* (auch in franz. Ausgabe: *L'architecture moderne en Tchécoslovaquie*). 1947 erscheinen zudem in britischen Fachorganen zwei von Krejcar verfasste Berichte über die Architektur in der Tschechoslowakei.²¹

7.–14. September: Nimmt am 6. CIAM-Kongress in Bridgwater teil.

1. Oktober: Beginnt Lehrtätigkeit an der *Vysoká škola technická Dr. E. Beneše v Brně* [Technische Hochschule Dr. E. Beneš in Brno].

Ende Dezember: Fährt mit Riva nach London.

1948

Januar: «Auf Einladung von englischen Architekten» mit Riva in London, hält Krejcar Vorträge über tschechoslowakische Architektur. Gegenüber Roman Jakobson Andeutung einer ev. Emigration: «Wir haben hier viele Freunde, und falls es sich einmal ergeben sollte und ich dringend außer Lande kommen müsste, so wäre ich hier als Architekt nicht völlig aufgeschmissen.»²²

13. Januar: Ernennung zum ordentlichen Professor an der Technischen Hochschule in Brno.

Februar: Vortragsreise nach Warschau.²³

März: Aufenthalt in Dänemark.²⁴

Ab Frühling: Gerichtsverfahren gegen Krejcar, ausgelöst durch seine erste Frau, Jiřina Krejcarová (Krejcar schuldet seinem Sohn Jaromír Kč 65 000.–).²⁵

Ab 12. Mai wird Krejcars Abwesenheit in Brno als offizielle Absenz registriert.

Ende Mai: Verlässt die Tschechoslowakei.²⁶ Offiziell ist er Delegierter des BAPS für die Teilnahme an einer Versammlung der Internationalen Architektenunion (UIA) in London. Wenige Tage später folgt ihm Riva nach.

Juni–Juli: Aufenthalt von Riva und Jaromír Krejcar in Paris, laut Erinnerungen Vít Obrtels wohnten die Krejcars dort kurze Zeit bei Josef Šíma. Zusammentreffen mit Le Corbusier, der Sert bittet, Krejcar an verschiedenen US-Universitäten zu empfehlen. Derweilen Angebot von englischer Seite («a very kind offer of my English friends from the Architectural Association»²⁷), an der Architectural Association zu unterrichten. Krejcar nimmt an. Im Spätsommer dürfte er sich definitiv in London

niedergelassen haben. Wohnt am Bedford Place 12, unweit der Architectural Association.

Herbst 1948: Beginnt an der Architectural Association zu unterrichten.

Weihnachten 1948 (?): Trifft Alfred Roth in London.²⁸

1949

5. Oktober: Stirbt in London an Herzversagen.

1 Angaben gemäß Pfarramt Zur Hl. Dreifaltigkeit, Hundsheim, Bezirk Bruck an der Leitha, Niederösterreich.

2 Teige, Karel, *Práce Jaromíra Krejčara. Monografie staveb a projektů* [Arbeiten Jaromír Krejcars. Eine Monografie von Bauten und Projekten], Praha: Václav Petr, 1933, S. 4.

3 Gemäß Studentenverzeichnis der Akademie výtvarných umění (AVU).

4 Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, op.cit., S. 4.

5 AČVUT-B, osobní spisy [Lebensläufe], J. Krejcar.

6 Slaviček, Jan, «Bazar «S.U. Devětsil»», in: *Volné směry*, Jg. 22, 1923–1924, S. 223–224; 223.

7 Vgl. Švácha, Rostislav, «K architektonickému dílu Bohumila Steigenhöfera» [Zum architektonischen Werk Bohumil Steigenhöfers], in: *Umění*, Jg. 38, Nr. 3, 1990, S. 274–278.

8 Buber-Neumann, Margarete, *Kafkas Freundin Milena*, München: Gotthold Müller, 1963, S. 135ff. Demgegenüber schreibt der Literaturwissenschaftler Václav Černý, die beiden hätten sich bereits 1925 kennengelernt. Černý wohnte als Student 1924–1925 bei Krejcars Mutter in der Špálená (Vgl. Černý, Václav, *Paměti I. 1921–1938* [Erinnerungen I. 1921–1938], Brno: Atlantis 1994, S. 102–103).

9 *Sovremennaja architektura*, Jahr 2, Nr. 2, 1927, S. 51; Nr. 3, S. 95–96; Allesch, Teodor, «Ausstellung der Architektur der Gegenwart in Moskau», in: *Das neue Russland*, Jg. 4, H. 7/8, 1927, S. 79–80; 80; *ReD*, Jg. 1, Nr. 2, 1927, S. 68; Kroha, Jiří; Hruža, Jiří, *Sovětská architektonická avantgarda* [Die sowjetische Architekturavantgarde], Praha: Odeon, 1973, S. 53; *Wem gehört die Welt? Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Ausstellungskatalog, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst / Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1977, S. 114, Anm. 29; Kokkinaki, Irina, «The First Exhibition of Modern Architecture in Moscow», in: *Architectural Design*, vol. 53, no. 5/6, 1983, S. 50–59.

10 Vgl. Krejcar, Jaromír, «Le Corbusier: Interieur v obytném domě na výstavě architektury ve Stuttgartě» [Le Corbusier: Inneneinrichtung im Wohnhaus an der Architekturausstellung in Stuttgart], in: *Rozprawy Aventina*, Jg. 3, 1927–1928, S. 47 und den Bericht von Milena Jesenská: «Internationale Werkbund-Ausstellung «Die Wohnung» in Stuttgart», tschech. publ. am 23.10.1927 in den *Národní listy*, dt. in: Rein, Dorothea (Hrsg.), *Milena Jesenská. Alles ist Leben. Feuilletons und Reportagen 1919–1938*, Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1996, S. 130–136.

11 Brief von Jaromír Krejcar an Karl Moser vom 22.2.1929, gta, CIAM-Archiv.

12 Vgl. Postkarte der tschechoslowakischen Delegation aus Amsterdam an den Vorsitzenden der Levá fronta in Brno, Richard Fleischner, vom 27.8.1932 mit der Unterschrift Krejcars, MZA; Marková-Kotýčková, Marta, *Mýtus Milena. Milena Jesenská jinak* [Mythos Milena. Milena Jesenská anders], Praha: Primus, 1993, S. 35–36.

13 Krejcar, Jaromír, «O meze myslitelné slepoty» [Über die Grenzen denkbarer Blindheit], in: *Tvorba*, Jg. 8, Nr. 2, 12.1.1933, S. 17–18.

14 Krejcar, Jaromír, «Pařížský kongres proti fašismu» [Der Pariser Antifaschismuskongress], in: *Tvorba*, Jg. 8, Nr. 24, 15.6.1933, S. 370.

15 Krejcar, Jaromír, «Čtrnáct dní v Moskvě [Vierzehn Tage in Moskau]», in: *Tvorba*, Jg. 8, Nr. 28, 13.7.1933, S. 438–439 (1), Nr. 29, 20.7.1933, S. 453–454 (2); Špalek, Josef, «Práce u nás a na druhé straně» [Die Arbeit bei uns und auf der andern Seite], in: *Tvorba*, Jg. 8, Nr. 45, 9.11.1933, S. 718–719.

16 Postkarte von Jaromír Krejcar an Pavel Janák vom 26.5.1934, NTM, fond 85 – Pavel Janák.

17 Riva Chozáková, geb. 1.5.1906 in Daugavpils (Lettland), Vater: Jefim Chozák, Mutter: Rafaela Chozáková.

18 Vgl. «Polizeiliche Anmeldung / Policejní přihláška» vom 20.2.1943, AMV. Diese verzeichnet den offiz. Zuzug in die Národní mit 1.7.1938. Dieses Datum ist jedoch durchgestrichen und – aus welchem Grund auch immer – mit 22.6.1940 ersetzt worden. Zum «Louvre» vgl.: Autorenkollektiv, unter der Leitung von Růžena Batková, *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha 1)*, Praha: Academia, 1998, S. 224.

19 Brief von Jaromír Krejcar an Sigfried Giedion vom 23.7.1946, gta, CIAM-Archiv. Im Brief wird die Neubildung der tschechoslowakischen Landesgruppe unter dem Vorsitz von Karel Teige und mit Jaromír Krejcar als Sekretär angekündigt.

20 Vgl. Brief von Sigfried Giedion an Karel Teige vom 18.10.1946, gta, Nachlass Sigfried Giedion: «Wie Sie durch Herrn Krejcar wohl gehoert haben werden, waren wir anlaesslich der Londoner Konferenz lange beisammen, und ich glaube, dass Herr Krejcar mit van Eesteren und mir Kontakt gefunden hat.»; Brief von Sigfried Giedion an Bohuslav Fuchs vom 21.6.1947, gta, Nachlass Sigfried Giedion; E. Goldfinger, «International Reunion of Architects», in: *Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. 54, no. 3, 13 Jan. 1947, S. 150 (Correspondence).

21 Krejcar, Jaromír, «Czechoslovak Architecture. Past and Present», in: *Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. 54, no. 3, 1947, S. 129–132; «Two-Year Plan for Czechoslovakia», in: *Architectural Design*, vol. 17, no. 10, 1947, S. 260–268.

22 Brief von Jaromír Krejcar an Roman Jakobson vom 8.1.1948, zit. nach: Toman, Jindřich, «Pořád tady rejdějí ... Tři dopisy Jaromíra Krejčara Romanu Jakobsonovi» [Ständig wird hier gelenkt ... Drei Briefe von Jaromír Krejcar an Roman Jakobson], in: *Umění*, Jg. 43, 1995, S. 575–578; 576.

23 Vgl. *Architektura ČSR*, Jg. 7, 1948, S. 110–112; Brief von Jaromír Krejcar an Jiří Kroha vom 4.2.1948, Privatsammlung. In Warschau wurde die tschechoslowakische Abteilung der *Internationalen Städtebau- und Wohnausstellung* in Paris 1947 gezeigt.

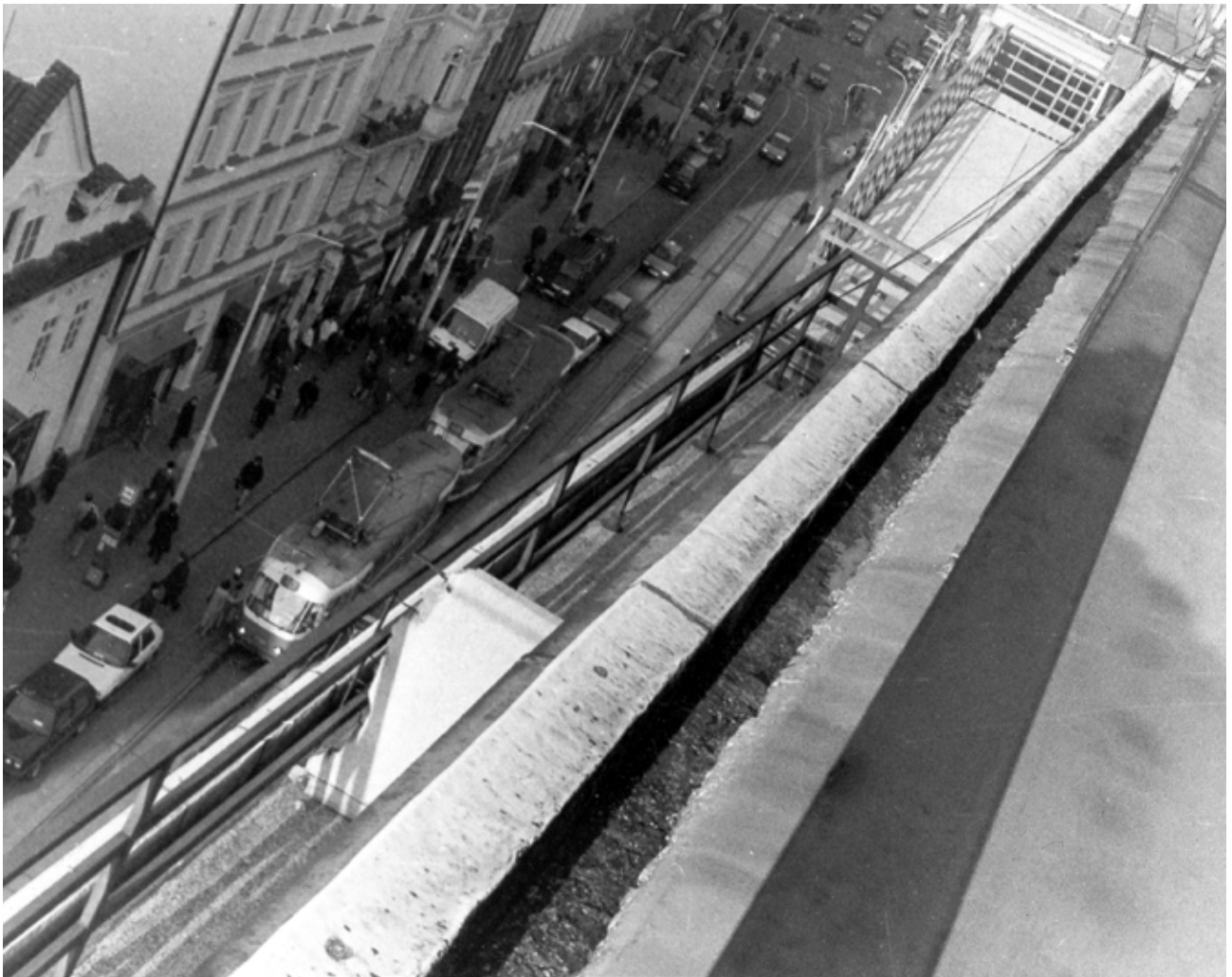
24 Vgl. Brief von Jaromír Krejcar an Sigfried Giedion vom 14.10.1948, gta, Nachlass Sigfried Giedion.

25 AČVUT-B, osobní spisy [Lebensläufe], J. Krejcar.

26 Vgl. Brief von Jaromír Krejcar an Sigfried Giedion vom 14.10.1948, gta, Nachlass Sigfried Giedion.

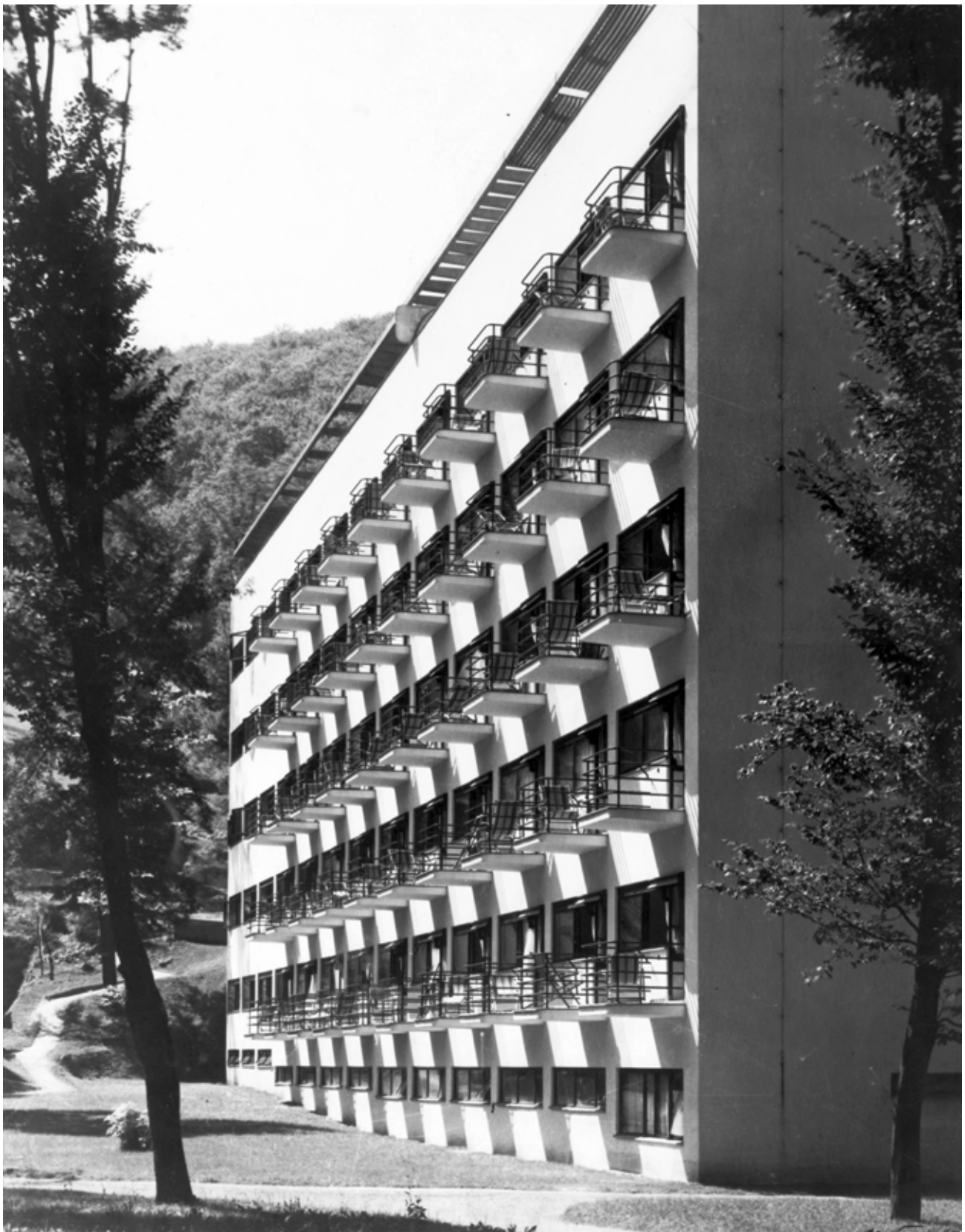
27 Ibid.

28 Vgl. Brief von Jaromír Krejcar an Alfred Roth vom 13.1.1949, gta, Nachlass Alfred Roth.



Blick vom Dach von Krejcars Büro- und Geschäftshaus Olympic auf die Spálená. Foto 1994.

| Foto: Klaus Spechtenhauser



Jaromír Krejcar, Heilanstalt der Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten (später Sanatorium Machnáč), Trenčianské Teplice, Kreis Trenčín, Slowakei, L. Štúra 333/8, 1929–1932 [WV 62].

|NTM

Werkverzeichnis Jaromír Krejcars

Bei den angegebenen Adressen der Projekte und Bauten ist auf bestmögliche Aktualität geachtet worden. Angegeben sind jeweils die Ortschaft und ev. der Stadtbezirk (z. B.: Prag 1-Nové Město), dann die Straße mit Parzellen- und Hausnummer (z. B.: Spálená 75/16). Übersetzungen sind nur dort aufgeführt, wo dies Sinn macht.

Zu den jeweiligen Projekten Jaromír Krejcars sind Museen, Archive und Sammlungen angegeben, die entsprechende Dokumente verwahren. Zudem umfasst das Verzeichnis Literatur, die wesentliche Informationen über Autorschaft, Datierung, Funktion, Technologie, historischen Kontext und zeitgenössische Wirkung beinhaltet. Kommen Publikationen in der Bibliografie vor, wird in Kurzform zitiert.

* = Ausgeführte Projekte und Arbeiten

Das Verzeichnis basiert größtenteils auf der jahrelangen Forschungstätigkeit von Rostislav Švácha zum Werk von Jaromír Krejcar. Der Autor dieser Arbeit konnte die im Katalog zur Krejcar-Ausstellung (1995) publizierte Werkliste um einige Arbeiten ergänzen und bisher ungesichtete Quellen und Literaturangaben anfügen. So umfasst das Werkverzeichnis nun 99 Entwürfe, Projekte und ausgeführte Arbeiten.

Der Autor dankt insbesondere Rostislav Švácha für zahlreiche Hinweise und Fahrten, im Weiteren Dita Dvořáková, die mir nicht nur im Architekturarchiv des Nationalen Technischen Museums in Prag unschätzbare Dienste geleistet hat.

1919–1920

1 * Typografische Gestaltung des Umschlags des Verbandsorgans *Krematorium*. Offener Wettbewerb

Časopis československých inženýrův a architektův
Architektonický obzor, Jg. 19, 1920, S. 11
Drobné umění, Jg. 1, 1920, S. 47

1920

2 * Vier Urnen für die Genossenschaft Artěl

Drobné umění, Jg. 2, 1921, S. 13–17
 Edgar, *Kolumbaria a popelníkové háje*, 1923, S. 17–18

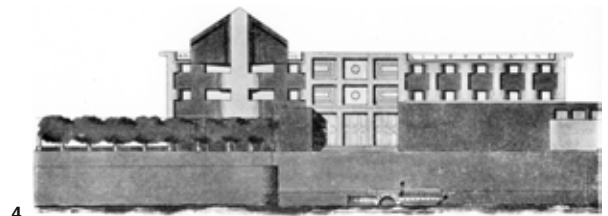
1921

3 – Musterbeispiel eines kleinen Gutshofs. Offener Wettbewerb

Stavitel, Jg. 2, 1920–1921, S. 158

4 – Öffentliche Bäder an der Moldau. Studienarbeit

Život, Bd. 1, 1921, S. 45
Tribuna, Jg. 3, Nr. 303, 25.12.1921, S. 7–8



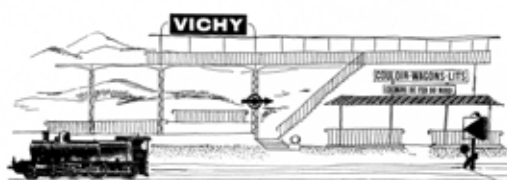
4

5 – Zentrale Großmarkthalle, Prag 3-Žižkov. Studienarbeit

Život, Bd. 1, 1921, S. 43
Tribuna, Jg. 3, Nr. 303, 25.12.1921, S. 7–8
Styl, Jg. 2 (7), 1921–1922, Abb.-Teil LVIII
 Seifert, Teige, *Revoluční sborník Devětsil*, 1922, S. 196
Stavba, Jg. 4, 1925–1926, S. 194
Prager Presse, Jg. 6, Nr. 18, 1.5.1926, S. 3 (*Bilderbeilage*)
 Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930, S. 113
 Teige, *Práce Jaromíra Krejcara*, 1933, S. 6, 14–16
Volné směry, Jg. 30, 1933–1934, S. 223
Architectural Design, vol. 19, no. 12, 1949, S. 300



5



11

Projekt
provinc. nádraží

KREJCAR

1922

1921–1922

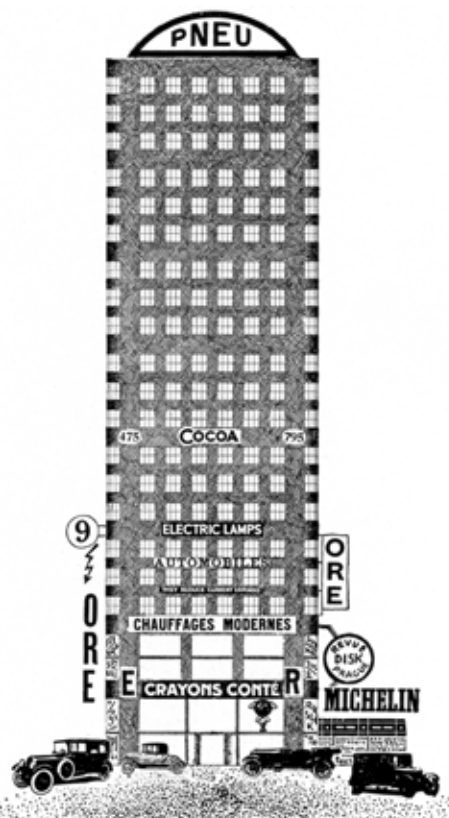
- 6 * **Keramikarbeiten für die Genossenschaft Artěl**
Volné směry, Jg. 21, 1921–1922, S. 220f.
- 7 * **Bemalter Glaskrug, Gläser, wahrscheinlich für die Genossenschaft Artěl**
Adlerová, *České užité umění 1918–1938*, 1983, S. 81
Lamarová, Milena, *Století designu. Ze sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze*, Ausstellungskatalog, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 1984, Kat.-Nr. 243
- 8 – **Einrichtung von 30 Zimmern im staatlichen Hotel Hviezdoslav, Štrbské Pleso, Kreis Poprad, Slowakei, zusammen mit Ladislav Machoň, Otakar Novotný und Rudolf Stockar**
Drobné umění, Jg. 3, 1922, S. 127
- 9 – **Hotel am Smetanovo nábřeží [Smetana-Quai], Prag 1-Nové Město. Studienarbeit**
Život, Bd. 2, 1922, S. 176
Behne, *Der moderne Zweckbau*, 1926, S. 61
Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 17

1922

- 10 – **Geschäftshaus (Wolkenkratzer), Prag**
Život, Bd. 2, 1922, S. 174
Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 18
- 11 – **Provinzbahnhof**
Život, Bd. 2, 1922, S. 174
Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 18
- 12 * **Typografische Gestaltung des Almanachs Život. Sborník nové krásy [Das Leben. Almanach der neuen Schönheit], Bd. 2, 1922, Umschlag zusammen mit Bedřich Feuerstein, Josef Šíma und Karel Teige**
Roh, *Foto-Auge*, 1929, Abb. 19
Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930, S. 113
Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 21
Nezval, *Z mého života*, 1959, S. 113–114
Honzík, *Ze života avantgardy*, 1963, S. 31ff.

1923

- 13 * **Umschlag für Karel Schulz, Sever-Jih-Východ-Západ [Norden-Süden-Osten-Westen], Praha: Vortel a Rejman, 1923, zusammen mit Karel Teige**



10



13



15



17

- 14 – Nationale Gedenkstätte und Jan Žižka-Denkmal, Prag 3-Žižkov (Vítkov). Offener Wettbewerb, zusammen mit Zdeněk Pešánek**
NTM, fond 136
Fotografický archiv Štencova grafického závodu
[Fotoarchiv des Grafischen Betriebs Štenc]

Styl, Jg. 4 (9), 1923–1924, S. 54, 152f., 159f.
Stavitel, Jg. 5, Nr. 2, 1924, S. 40
Zemánek, *Zdeněk Pešánek 1896–1965*, 1996, S. 16–17, 275–276

- 15 – Masaryk-Studentenwohnheim, Prag 6-Dejvice. Engerer Wettbewerb**
Stavba, Jg. 2, 1923–1924, S. 155–157, 161f.
Volné směry, Jg. 22, 1923–1924, S. 223
Stavitel, Jg. 5, Nr. 1, 1924, S. 17
Veraikon, Jg. 10, 1924, S. 19, 44
Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 25–26
Architectural Design, vol. 19, no. 12, 1949, S. 300

1923–1924

- 16 * Geschäfts- und Mietshaus Olympic von Marie Rohlíková mit Kino und Bar, Prag 1-Nové Město, Spálená 75/16. Erstes Projekt: teilweise ausgeführt (Nordflügel), Baumeister Tomáš Keclík, zerstört 1995**
Stavební archiv, Úřad městské části Praha 1, čp. 75

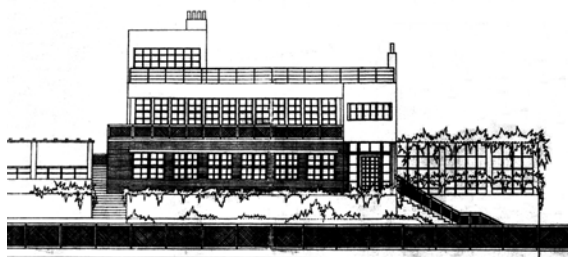
Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 26–35
Pražské památky 19. a 20. století. Sborník Pražského ústavu památkové péče, 1997, S. 219–238
Autorenkollektiv, *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha 1)*, 1998, S. 212–213

- 17 * Mietshaus für Angestellte der Elektrischen Betriebe der Hauptstadt Prag, Prag 3-Žižkov, Domážlická 1479/10, zusammen mit Kamil Roškot, Baumeister Josef Šimůnek, Václav Šedina**
Stavební archiv, Úřad městské části Praha 3, čp. 1479

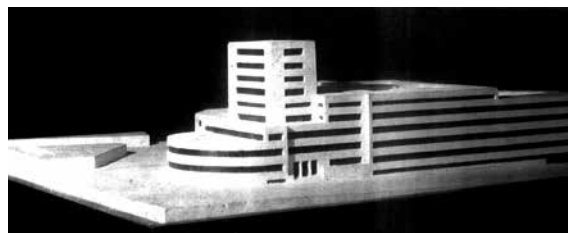
Masarykův slovník naučný, Bd. 1, A–Č, Praha: Československý kompas, 1925, Tab. bei S. 961
Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930, S. 113

- 18 * Denkmal der gefallenen Legionäre, Ústí nad Orlicí, zusammen mit Josef Mařatka**
NTM, fond 84

Volné směry, Jg. 23, 1923–1924, S. 79
Nová Praha, Jg. 9, Nr. 39, 1928, S. 7
Siblík, Emanuel, *Josef Mařatka*, Praha: Jan Štenc, 1935, S. 55
Wirth, Zdeněk (Hrsg.), *Umělecké památky Čech*, Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1957, S. 818



19



20

1924

19 – Haus Vladislav Vančura, Prag 5-Zbraslav. Erstes Projekt

Privatsammlung, Prag

Stavba, Jg. 3, 1924–1925, S. 46–47

Prager Presse, Jg. 6, Nr. 18, 1.5.1926, S. 3 (Bilderbeilage)

Bouwbedrijf, Jg. 3, Nr. 8, 1926, S. 296–297

Hilberseimer, *Internationale Neue Baukunst*, 1927, S. 42

Sovremennaja architektura, Jahr 2, Nr. 6, 1927, S. 178–179

Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1929, S. 113–115

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 24

Honzík, *Ze života avantgardy*, 1963, S. 49

20 – Verwaltungsgebäude der Arbeiterunfallversicherung, Prag 7-Holešovice. Offener Wettbewerb

PnP, Nachlass Karel Teige

Stavba, Jg. 3, 1924–1925, S. 146

Styl, Jg. 5 (10), Nr. 8/9, 1925, S. 154

Disk 2, 1925, zwischen S. 8 und 9

Prager Presse, Jg. 6, Nr. 18, 1.5.1926, S. 3 (Bilderbeilage)

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 52–53

21 – Bedřich Smetana-Denkmal, Prag 1-Staré Město. Offener Wettbewerb, Motto «Nábřeží» [Quai], zusammen mit Zdeněk Pešánek

NTM, fond 136 a50

Stavitel, Jg. 5, Nr. 10, 1924, S. 131

Styl, Jg. 5 (10), 1924–1925, S. 121

22 – Umbau des Hauses Antonín Starý, Prag 6-Břevnov, Za Strahovem 378/55. 1925–1926 anderes Projekt von Karel Honzík realisiert

Stavební archív, Úřad městské části Praha 6, čp. 378

Umění, Jg. 31, 1983, S. 490–513

1925

23 – Gestaltungsplan für den Akademické náměstí [Akademischen Platz] und Projekt für die Juristische Fakultät, Brno (heute Náměstí Curieových [Curie-Platz]). Offener Wettbewerb

Prager Presse, Jg. 6, Nr. 18, 1.5.1926, S. 3 (Bilderbeilage)

Kudělka, *Brněnská architektura 1919–1928*, 1970, S. 64

1925–1928

24 * Büro-, Geschäfts- und Wohnhaus Olympic von Marie Rohlíková, Prag 1-Nové Město, Spálená 75/16. Zweites Projekt: Straßenfassade und Südflügel des Hofes, Teilumbau des Nordflügels, ausgeführt 1926–1928, Baumeister Tomáš Keclík, Nordflügel zerstört 1995

Stavební archív, Úřad městské části Praha 1, čp. 75 und 74

NTM, fond 84

MUO

ÚDU AVČR, Fotothek

Privatsammlung, Prag

Prager Presse, Jg. 6, Nr. 18, 1.5.1926, S. 3 (Bilderbeilage)

Národní osvobození, Jg. 3, Nr. 168, 20.6.1926, S. 3

Stavba, Jg. 4, Nr. 11, 1926, S. 169–173

Hilberseimer, *Internationale Neue Baukunst*, 1927, S. 42

Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity, 1927, S. 139

Pestrý týden, Jg. 2, Nr. 13, 1927; Nr. 25, 22.6.1927

ReD, Jg. 1, Nr. 2, 1927, S. 84–85; Nr. 5, 1928, S. 180

Stavba, Jg. 6, 1927–1928, S. 108–109

Stavitel, Jg. 9, 1928, S. 78–81

Wasmuths Monatshefte für Baukunst, Jg. 12, H. 6, 1928, S. 281

Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930, S. 113, 116–117

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 26–35

Volné směry, Jg. 30, 1933–1934, S. 224

Architectural Design, vol. 19, no. 12, 1949, S. 300

Nezval, *Z mého života*, 1959, S. 113

Honzík, *Ze života avantgardy*, 1963, S. 49, 65, 91

Umění, Jg. 37, Nr. 5, 1989, S. 466–472

Pražské památky 19. a 20. století. Sborník

Pražského ústavu památkové péče, 1997, S. 219–238

Autorenkollektiv, *Umělecké památky Prahy. Nové*

Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha 1), 1998,

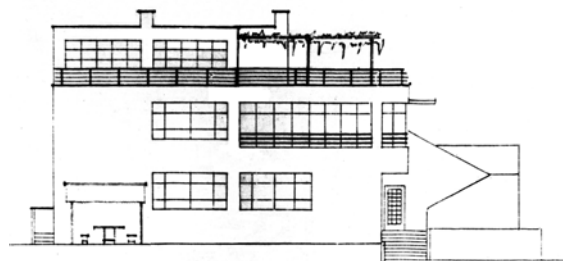
S. 212–213

1926

- 25 * Haus Vladislav Vančura, Prag 5-Zbraslav, Vladislava Vančury 635. Zweites Projekt, ausgeführt 1927–1929, stark verändert durch Baumeister Václav Vejvoda**
Stavební archiv, Úřad městské části Praha 5, čp. 635
MUO
Privatsammlung, Prag

Svoboda, *Přítel Vítězslav Nezval*, 1966, S. 239–241

Vančurová, *Dvacet šest krásných let*, 1967, S. 86–89



- 26 – Tschechisches Lyceum, Vouzières, Frankreich. Offener Wettbewerb**

MUO

Privatsammlung, Prag

Stavba, Jg. 4, 1925–1926, S. 166

- 27 – Staatliches Wohnhaus, Počátky, Kreis Pelřimov**
Privatsammlung, Prag

- 28 * Konzept und Gestaltung der Devětsil-Ausstellung im Rudolfinum, Prag**

Architektura ČSR, Jg. 30, 1971, S. 281

Umění, Jg. 38, Nr. 3, 1990, S. 275

1926–1927

- 29 * Haus Grete Reinerová, Prag 10-Strašnice, Nad olšínami 672/4, Baumeister Ladislav Votava**

Stavební archiv, Úřad městské části Praha 10,

čp. 672

PnP, Nachlass Karel Teige

Privatsammlung, Prag

Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity, 1927, S. 154

ReD, Jg. 1, Nr. 5, 1928, S. 175

Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930, S. 113, 119



29

1927

- 30 * Inneneinrichtung des Hauses Grete Reinerová. Möbel für Arbeitszimmer, Bibliothek, Schlafzimmer, Toilette und Wohnzimmer, ausgeführt durch die Firma Cvach, Sudoměřice, zerstört 1939–1945**

Privatsammlung, Prag

Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity, 1927, S. 154

ReD, Jg. 1, Nr. 5, 1928, S. 175

- 31 * Auslage der Verlagsbuchhandlung Odeon von Jan Fromek, Prag 5-Malá Strana, Vítězná 530/11, zerstört um 1950**

Stavební archív, Úřad městské části Praha 5, čp. 530

Pestrý týden, Jg. 2, Nr. 9, 1927, S. 4

Umění, Jg. 37, Nr. 5, 1989, S. 466–472

- 32 * Haus Josef Kopecký, Prag 5-Zbraslav, Hladovcova 889, Baumeister V. Bílek**

Stavební archív, Úřad městské části Praha 5, čp. 889

- 33 * Umbau und Inneneinrichtung der eigenen Wohnung und des Architekturbüros, Prag 1-Nové Město, Spálená 100/33 (heute 35), Wäscheschrank, Sofa, Buffet, Schreibtische und Bibliothek, ausgeführt durch die Firma Cvach, Sudoměřice, Textilentwürfe von Jaroslava Vondráčková, zerstört nach 1931**

ReD, Jg. 1, Nr. 10, 1928, S. 340

Výtvarné snahy, Jg. 9, 1927–1928, S. 58, 137

Stavitel, Jg. 9, 1928, S. 87, 90–91

Honzík, *Moderní byt*, 1929, S. 31–32

Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930, S. 117

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 50–51

Weil, *Vzpomínky na Julia Fučíka*, 1947, S. 14–15

Buber-Neumann, *Kafkas Freundin Milena*, 1963, S. 141

Fučíková, *Život s Juliem Fucikem*, 1971, S. 283

Vondráčková, *Kolem Mileny Jesenské*, 1991, S. 94–97

Autorenkollektiv, *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha 1)*, 1998, S. 220

- 34 – Haus Richard Gibian, Prag 6-Bubeneč, Charlese de Gaulla 22. Projekt aus dem engeren Wettbewerb**

Gropius, *Internationale Architektur*, 1927, S. 65

Fronta. Mezinárodní sborník soudobé aktivity, 1927, S. 143–144

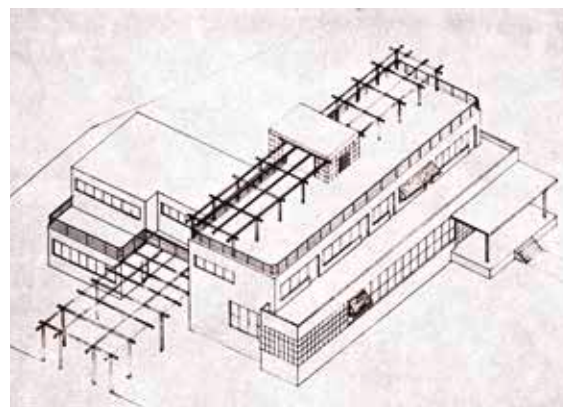
Stavba, Jg. 6, 1927–1928, S. 85–87

ReD, Jg. 1, Nr. 1, 1927, S. 20–21 & Umschlag

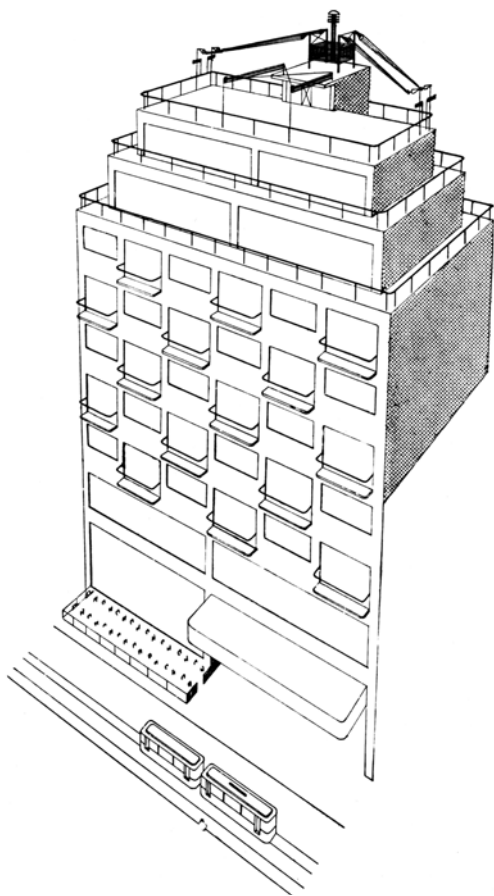
Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 46



33



34



35

35 – Vereinshaus der Privatbeamtenvereinigung, Prag 2-Vinohrady, Francouzská 4. Projekt aus dem offenen Wettbewerb

Stavební archív, Úřad městské části Praha 2, čp. 75
Privatsammlung, Prag

Stavba, Jg. 5, 1926–1927, S. 161

Stavba, Jg. 6, 1927–1928, S. 18, 34, 100

Stavitel, Jg. 8, 1927, S. 96

Styl, Jg. 8 (13), Nr. 1, 1927, S. 26

Výtvarné snahy, Jg. 9, 1927–1928, S. 159

ReD, Jg. 1, Nr. 5, 1928, S. 177–179

Krejcar, *L'Architecture contemporaine en Tchécoslovaquie*, 1928, Tab. XV

Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930, S. 121, 125

Teige, *Práce Jaromíra Krejcara*, 1933, S. 42–43

Srp, *Karel Teige 1900–1951*, 1994, S. 81–95

1927–1928

36 * Fassadengestaltung und Dachwohnungsausbau mit Terrasse am Mietshaus von Jana und Karel Teige, Prag 1-Nové Město, Černá 1610/12a (heute 14), Baumeister Jindřich Pollert, umgebaut 1992–1993

Stavební archív, Úřad městské části Praha 1, čp. 1610

Familienalbum von Karel Teige und Jožka Nevařilová, Privatsammlung, Prag

Literární noviny, Jg. 11, Nr. 43, 27.10.1962

Honzík, *Ze života avantgardy*, 1963, S. 53–54

Vančurová, *Dvacet šest krásných let*, 1967, S. 58

Srp, *Karel Teige 1900–1951*, 1994, S. 81–95

37 * Zahnmuseum für Jan Jesenský, Prag 2-Nové Město, Viničná 481/9, Baumeister Josef Blecha

Stavební archív, Úřad městské části Praha 2, čp. 481

Zubní lékařství, 1928, S. 353; 1929, S. 126, 258, 288, 388

Umění, Jg. 45, Nr. 3/4, 1997, S. 325–329

Autorenkollektiv, *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha 1)*, 1998, S. 351–352

38 * Inneneinrichtung mit Ausstellungsschränken und -vitrinen des Zahnmuseums von Jan Jesenský, Prag 2-Nové Město, Viničná 481/9

Zubní lékařství, 1928, S. 353; 1929, S. 126, 258, 288, 388

Umění, Jg. 45, Nr. 3/4, 1997, S. 325–329

39 – Regulierung und Bebauungsplan der staatlichen Bäder, Jáchymov, Kreis Karlovy Vary. Offener Wettbewerb

Stavitel, Jg. 8, 1927, S. 140

Styl, Jg. 8 (13), 1927–1928, S. 120

Stavitel, Jg. 9, 1928, S. 60



40

1927–1929

- 40 * **Haus Richard Gibian, Prag 6-Bubeneč, Charlese de Gaulla 816/22. Definitives Projekt, zusammen mit Miroslav Lorenc, Baumeister Viktor Lampl und Otto Fuchs**

Stavební archív, Úřad městské části Praha 6, čp. 816

NTM, Fotosammlung

MUO

ÚDU AVČR, Fotothek

PnP, Nachlass Karel Teige

Privatsammlung, Prag

Krejcar, *L'Architecture contemporaine en Tchécoslovaquie*, 1928, Tab. XIV

Teige, *Mezinárodní soudobá architektura*, 1929, S. 137

Stavitel, Jg. 12, 1930, S. 134–135

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 44–49

Architectural Design, vol. 19, no. 12, 1949, S. 300

1928

- 41 * **Ausstellungspavillon der UdSSR an den Prager Mustermessen, Prag 7-Holešovice, ehemaliges Ausstellungsgelände an der Veletržní, abgebrochen 1929**

Nová Praha, Jg. 9, Nr. 40, 4.10.1928, S. 3

Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930, S. 181

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 72–73

- 42 – **Bebauungsplan für die Letná-Ebene mit Parlaments- und Regierungsgebäuden, Prag 7-Holešovice (Letná). Offener Wettbewerb**

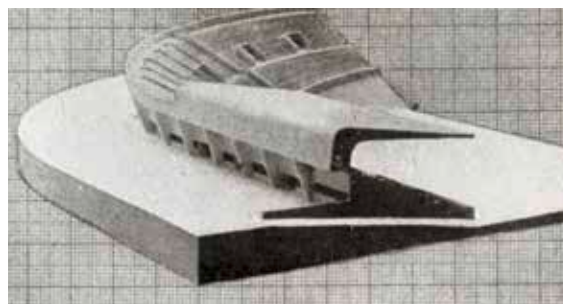
NTM, fond 50 (Sammlung von Wettbewerbsplänen), Fotografien «Za novou architekturu»



41



42



43

Styl, Jg. 8 (13), 1927–1928, S. 71–72

Stavitel, Jg. 9, 1928, S. 16, 32

Stavba, Jg. 7, 1928–1929, S. 116–119

Styl, Jg. 9 (14), 1928–1929, S. 90f.

Stavitel, Jg. 10, 1929, S. 16, 21f.

Volné směry, Jg. 27, 1929–1930, S. 33–34

Teige, *Mezinárodní soudobá architektura*, 1929, S. 138–139

Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930, S. 113

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 129–140

- 43 – **Stadion für die 2. Arbeiterspartakiade, Prag 7-Holešovice (Letná). Engerer Wettbewerb**

ReD, Jg. 1, Nr. 10, 1928, S. 338–339 & Umschlag

Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930, S. 113, 118–119

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 56–59

- 44 * **Umschlag und typografische Gestaltung von *L'Architecture contemporaine en Tchécoslovaquie*, Prague: Orbis, 1928**

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 158

1928–1932

- 45 **[Mitarbeit?] Bebauungsplan und Musterhäuser für eine Villenkolonie, Prag 5-Barrandov, Projekt Jaroslav Fragner**

Fragner, *Jaroslav Fragner. Náčrty a plány*, 1999, S. 36–41

1929

46 – Bebauung des Ostteils der Letná-Ebene, Prag 7-Holešovice (Letná). Engerer Wettbewerb

NTM, fond 85

Styl, Jg. 9 (14), 1928–1929, S. 90, 184f.

Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930, S. 126

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 131

52



47 – Sportstadionanlage in Braník, Prag 4-Braník. Offener Wettbewerb, Motto «Slunce» [Sonne], zusammen mit Jiří Mašek und Hubert Sloucha

NTM, fond 50 (Sammlung von Wettbewerbsplänen)

Styl, Jg. 9 (14), 1928–1929, S. 116, 141

Stavba, Jg. 8, 1929–1930, S. 33–46

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 60–71

Fuchs, Oplt, Rossmann, *Katalog výstavy stavebnictví a bydlení*, 1933, S. 103

Architectural Design, vol. 19, no. 12, 1949, S. 300

48 – Sportstadionanlage auf der Letná-Ebene, Prag 7-Holešovice (Letná)

Styl, Jg. 9 (14), 1928–1929, S. 141

Lidové noviny, Jg. 37, Nr. 316, 23.6.1929, S. 14

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 141

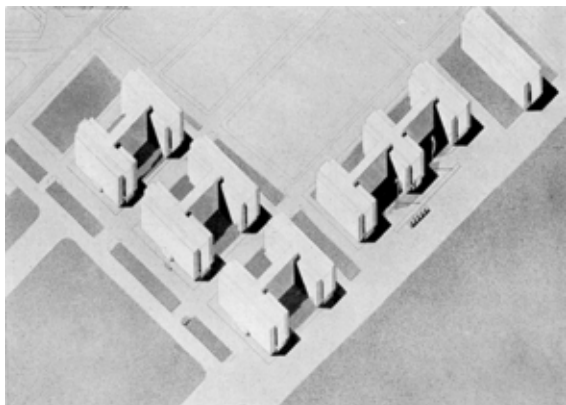
49 – Landesamt, Bratislava, Slowakei. Offener Wettbewerb, zusammen mit Josef Špalek

Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930, S. 181

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 52, 54–55

50 – Landesamt, Bratislava, Slowakei. Offener Wettbewerb, zusammen mit Josef Špalek, Alternativprojekt

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 54



46

58



51 – Umbau der Straka-Akademie in ein Parlamentsgebäude, Prag 1-Malá Strana, Nábřeží Edvarda Beneše [Edvard Beneš-Quai]. Offener Wettbewerb

Volné směry, Jg. 27, 1929–1930, S. 288

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 158–159

52 * Inneneinrichtung des Hauses Richard Gibian, nicht erhalten

Stavitel, Jg. 12, 1930, S. 134

Koula, *Obytný dům dneška*, 1931, S. 266

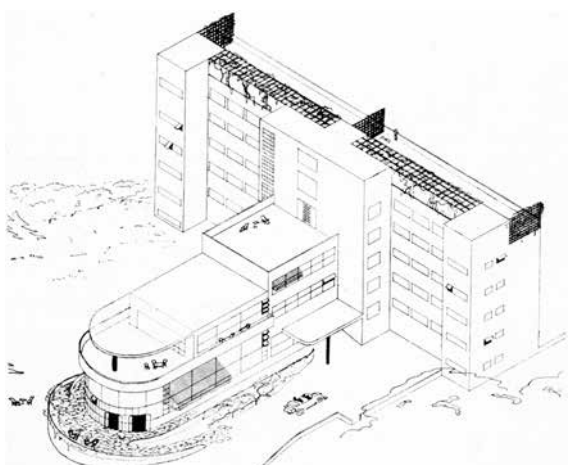
Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 49

1929–1930

53 – Heilanstalt der Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten, Trenčianské Teplice, Kreis Trenčín, Slowakei. Offener Wettbewerb

Stavitel, Jg. 11, 1930, S. 16, 60

Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930, S. 122–123



53



62



63

54 – Heilanstalt der Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten, Trenčianské Teplice, Kreis Trenčín, Slowakei. Offener Wettbewerb, Alternativprojekt

Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930, S. 124

1929–1931

55 – Haus Pavel Bloch, Prag 6-Dejvice, Na ostrohu 1708/30

Stavební archív, Úřad městské části Praha 6, čp. 1708

Umění, Jg. 28, 1980, S. 368–379

1930

56 – Wohnhaus, Prag 5-Smíchov, Na Malvazinkách

Teige, *Moderní architektura v Československu*, 1930, S. 120

57 – Staatstheater, Charkiv, Ukraine. Internationaler Wettbewerb

Československý architekt, Jg. 30, Nr. 14, 1984, S. 4–6

1930–1931

58 * Vereinshaus der Privatbeamtenvereinigung, Prag 2-Vinohrady, Francouzská 75/4. Zweites, definitives Projekt, Baumeister František Strnad

Stavební archív, Úřad městské části Praha 2, čp. 75 MUO

Privatsammlung, Prag

Stavitel, Jg. 12, 1931, S. 97–100

Národní osvobození, Jg. 8, Nr. 120, 1.5.1931, S. 3

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 36–41

Slovenský stavitel, Jg. 3, 1933, Beilage 35

Architectural Design, vol. 19, no. 12, 1949, S. 300

59 – Regulierung und Bebauungsplan der Stadt Strakonice. Offener Wettbewerb, zusammen mit Josef Špalek

Stavitel, Jg. 11, 1930, S. 98

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 154–157

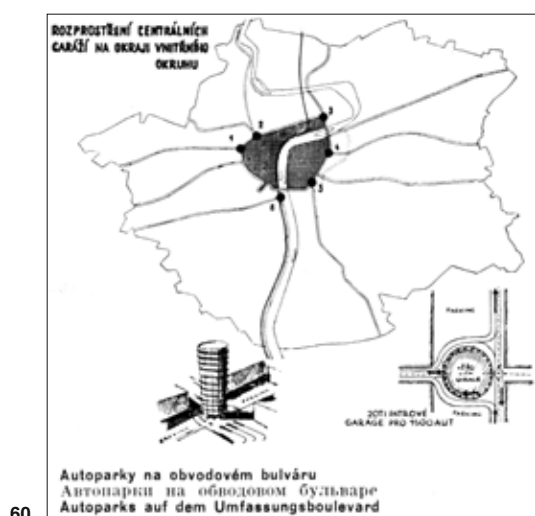
60 – Allgemeines Verkehrskonzept für Groß-Prag. Offener Wettbewerb, zusammen mit Josef Špalek

Krejcar, *Krize pražské dopravy*, Praha 1930 (?)

Stavitel, Jg. 11, 1930, S. 16

Žijeme, Jg. 2, Nr. 2, 1932, S. 37

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 142–153



60

61 – Typografische Gestaltung der eigenen Publikation *Krise pražské dopravy* [Die Krise des Prager Verkehrs] (?)

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 142–153

1930–1932

62 * Heilanstalt der Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten (später Sanatorium Machnáč), Trenčianské Teplice, Kreis Trenčín, Slowakei, L.Štúra 333/8. Endgültiges Projekt, 1932 realisiert durch die Firma V. Nekvasil, Bratislava

Státní okresní archiv v Trenčíně, 18983/32
NTM, fond 84, Fotografien «Za novou architekturou»

ÚDU AVČR, Fotothek
Privatsammlung, Prag

ReD, Jg. 3, 1929–1931, S. 293

Stavitel, Jg. 11, 1930, S. 138f.

Žijeme, Jg. 1, Nr. 8, 1931, S. 231

Index, Jg. 3, Nr. 9/10, 1931, S. 110

Stavba, Jg. 10, 1931–1932, S. 149–152

Žijeme, Jg. 2, Nr. 5, 1932, S. 131–135

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 74–103, 184
Krejcar, *Lázenský dům v lázních Trenčianských Teplicích pro Nemocenskou pojišťovnu soukromých úředníků a zřízenců v Praze*, 1933

Architekt SIA, Jg. 32, 1933, Beilage 55

Stavitel, Jg. 14, s. 1, 1933, S. 2–5 & Umschlag

Magazin dp, Jg. 1, Nr. 5, 1933, S. 147–150

Domus, anno 13, no. 86, 1935, S. 6

Architektura, Jg. 2, Nr. 6/7, 1940, S. 138

Architectural Design, vol. 19, no. 12, 1949, S. 301–302

Umění a řemesla, Nr. 3, 1984, S. 25–28, 69–70

63 * Inneneinrichtung der Heilanstalt der Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten, Trenčianské Teplice

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 74–103, v. a. S. 85

Grus, Heythum, Kučerová, Zelenka, Žák, *Byt. Sborník Svazu československého díla*, 1934, S. 50
Umění a řemesla, Nr. 3, 1984, S. 25–28, 69–70

64 * [Mitarbeit] Autobusgarage der Elektrischen Betriebe der Hauptstadt Prag, Prag 6-Dejvice, Podbabská 1895, Projekt A. Janda, J. Žák, realisiert durch die Firma Viktor Beneš

Stavební archiv, Úřad městské části Praha 6, čp. 1895

Autorenkollektiv, *Stavební kniha. Meziválečná průmyslová architektura*, 2005, S. 196–197

1931

65 – Heilanstalt für die Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten, Karlovy Vary

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 107–109

66 – Französische Schulen, Prag 6-Dejvice, Božkova. Offener Wettbewerb

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 160–163

67 – Kindererholungsheim der Krankenkasse der Privatbeamten und Privatangestellten, Vráž, Kreis Písek

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 110–111

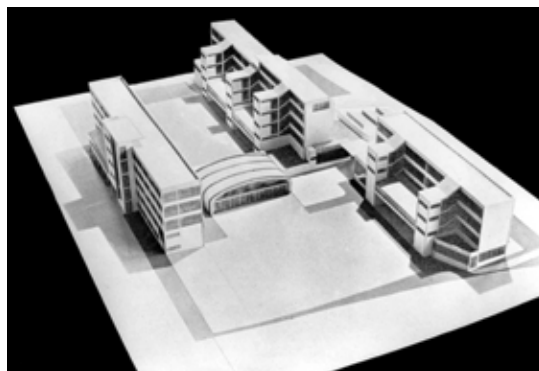
68 – Sanatorium, Poděbrady, Kreis Nymburk

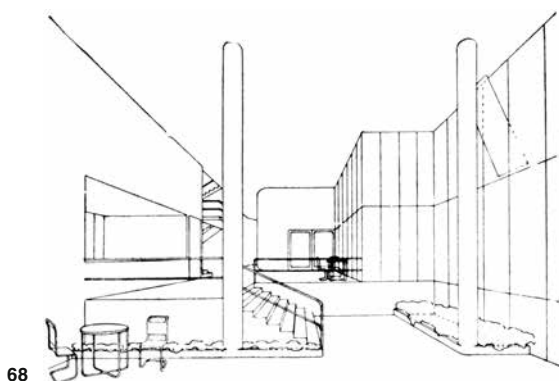
Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 104–105

69 – Sanatorium, Poděbrady, Kreis Nymburk. Alternativprojekt

Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 106

66





68

- 70 * Inneneinrichtung der eigenen Wohnung im Vereinshaus der Privatbeamtenvereinigung, Prag 2-Vinohrady, Francouzská 75/4**
Fučíková, *Život s Juliem Fučíkem*, 1971, S. 283–284
Vondráčková, *Kolem Mileny Jesenské*, 1991, S. 111

1931–1932

- 71 – Französische Schulen, Prag 6-Dejvice, Božkova. Engerer Wettbewerb**
Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 164–165
- 72 – Französische Schulen, Prag 6-Dejvice, Božkova. Alternativprojekt**
Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 166–167

1932

- 73 – Tuberkulosesanatorium, Starý Smokovec, Kreis Poprad, Slowakei. Offener Wettbewerb, zusammen mit Dr. Jaroslav Jedlička**
Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 112–121
Fuchs, Oplt, Rossmann, *Katalog výstavy stavebnictví a bydlení*, 1933, S. 105–106
- 74 – Sanatorium der Zentralen Sozialversicherung für Tuberkulosekranke, Vyšné Hágy, Kreis Poprad, Slowakei. Offener Wettbewerb, zusammen mit Josef Špalek**
Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 126
- 75 – Studentenwohnheim, Prag 6-Dejvice, Zikova 13. Engerer Wettbewerb**
Architekt SIA, Jg. 31, 1932, S. 120
Teige, *Práce Jaromíra Krejčara*, 1933, S. 25
- 76 * Reklameschild für die Konditorei von Anna Krejcarová, Prag 1-Nové Město, Spálená 100/33 (heute 35), ausgeführt 1932, entfernt 1933**
Stavební archiv, Úřad městské části Praha 1, čp. 100

1932–1933

- 77 * Typografische Gestaltung von Karel Teige, *Práce Jaromíra Krejčara* [Arbeiten Jaromír Krejčars], Praha: Václav Petr, 1933, Umschlag- und Frontispizgestaltung Karel Teige**

1934–1935

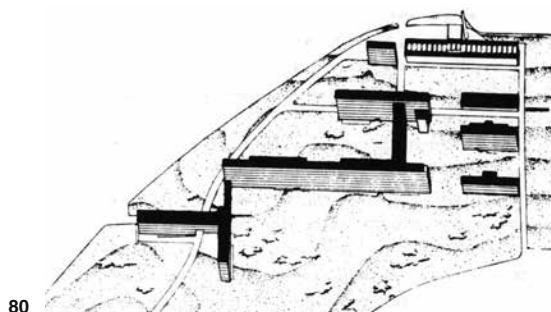
- 78 – Projekte für Schulen und Sanatorien (?), städtebauliche Entwürfe (?), im GIPROGOR in Moskau**
Weil, «Bez triumfů», 1964, S. 40–47
Effenberger, «Doslov», S. 351, Anm. 1
Lexikon der Kunst, Bd. 2: G–Lh, Leipzig: Seemann, 1976, S. 721
Lexikon der Kunst, Bd. 4: Kony–Mosa, Leipzig: Seemann, 1992, S. 46–47

1935

- 79 * [ev. Mitarbeit, zusammen mit Josef Špalek] Sanatorium Ordžonikidze des Volkskommisariats für Schwerindustrie (NKTP), Kislovodsk, Nord-Kaukasus, UdSSR, Projekt der Arbeitsgruppe Moisej Jakovlevič Ginzburg im GIPROGOR in Moskau, realisiert 1935–1937**
Ginzburg, *Architektura sanatorija NKTP v Kislovodске*, 1940 (Josef Špalek als Autor des Therapietrakts angegeben)
Architekt, Jg. 46, 1948, S. 85–88
Buber-Neumann, *Von Potsdam nach Moska*, 1957, S. 323–325
Buber-Neumann, *Kafkas Freundin Milena*, 1963, S. 153–154
Chan-Magomedov, *Moisej Ginzburg*, 1975, S. 198ff.

1936

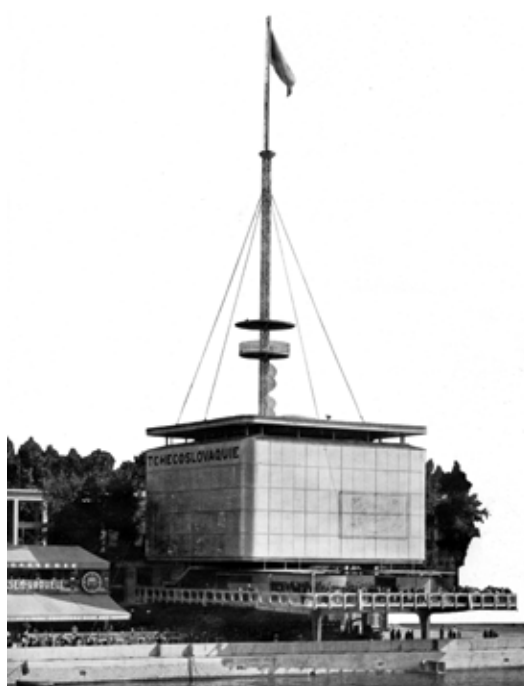
- 80 – Filiale des Prager allgemeinen Krankenhauses mit Kliniken der Karlsuniversität, Prag-Motol. Offener Wettbewerb, zusammen mit Antonín Tenzer**
Stavitel, Jg. 15, 1935–1936, S. 71, 74, 125ff.



80



81



82

- 81 – Tschechoslowakischer Pavillon für die Weltausstellung in Paris, 1937. Offener Wettbewerb, Motto «Folio 1937», zusammen mit Zdeněk Kejř und Ladislav Sutnar**
NTM, fond 50 (Sammlung von Wettbewerbsplänen)

Architekt SIA, Jg. 35, Nr. 10, 1936, S. 156–164
Stavba, Jg. 13, 1936–1937, S. 108, 173f.
Stavitel, Jg. 16, 1937–1938, S. 65–77

1936–1937

- 82 * Tschechoslowakischer Pavillon an der Weltausstellung in Paris, 1937. Engerer Wettbewerb, zusammen mit Zdeněk Kejř, Ladislav Sutnar und Bohuslav Soumar, ausgeführt und demontiert 1937, Konstruktion: Jaroslav Polívka, Mitarbeiter: Antonín Tenzer (Gesamtplan Interieur), Eva Strimplová (Staatshalle, Restaurant, Landwirtschaftsausstellung), Antonín Heythum (Glasausstellung), Otakar Novotný (Kunstgewerbliches Schulwesen), Ladislav Sutnar (Gewerbliches Schulwesen), Bohuslav Soumar (Industrie, Porzellan), Alois Wachsmann (Textil, Musikinstrumente), Josef Pilař (Industrie, Tabakregie), K. Hiller (Industrie), František L. Gahura (Stadt Zlín), Jaroslav Benda (Volkskunst), Zdeněk Pešánek (Lichtplastik), Zdeněk Rykr (Tourismus), Jan Zrzavý, Bohumil Kafka**

MZV ČR

NTM, fond 84, fond 140 (Nachlass Zdeněk Kejř),
Fotografien «Za novou architekturou»
Fotografický archiv Štencova grafického závodu
[Fotoarchiv des Grafischen Betriebs Štenc]

Architekt SIA, Jg. 35, Nr. 12, 1936, S. 190–192
Národní osvobození, 12.11.1936
Pestrý týden, Jg. 11, Nr. 37, 1936, S. 2
Stavba, Jg. 13, 1936–1937, S. 173–178
Soumar, *La Tchécoslovaquie à l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris 1937*, 1937
Cahiers d'Art, année 12, nos 8–10, 1937, S. 255–267
Architekt SIA, Jg. 36, 1937, S. 140–143
Forum, Jg. 7, 1937, S. 128
Pestrý týden, Jg. 12, Nr. 6, 1937, S. 5, Nr. 31, S. 6, Nr. 49, S. 28
L'Architecture d'aujourd'hui, année 8, 1937, n° 8, S. 13, 54; n° 9, S. 42–43
Das Werk, Jg. 24, 1937, S. 334, 340
Přítomnost, Jg. 14, 1937, S. 633–635
Slovenský stavitel, Jg. 7, Nr. 9, 1937, S. 177–180; Nr. 10, S. 205
Stavitel, Jg. 16, 1937–1938, S. 65–77
Světobzor, Jg. 37, Nr. 51, 23.12.1937, S. 856–858
Architekt SIA, Jg. 37, 1938, S. 45f.
Staviteľské listy, Jg. 34, 1938, S. 87–90, 97–100, 109–111
Architektura, Jg. 2, Nr. 6/7, 1940, S. 138
Architectural Design, vol. 19, no. 12, 1949, S. 303

1937

- 83 * Inneneinrichtung der eigenen Wohnung, Prag 1-Nové Město, Národní třída 177/8

1937–1939

- 84 Staatliches Realgymnasium, Prag 2-Vyšehrad
NTM, fond 84

Umění, Jg. 37, Nr. 5, 1989, S. 466–472

1939–1940

- 85 * Haus Josef Pužman, Prag 4-Lhotka, Na dlouhé mezi 326/26
Stavební archív, Úřad městské části Praha 4, čp. 326

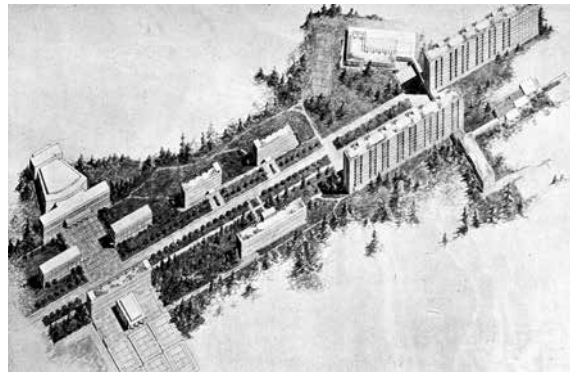
- 86 * Umbau des Hauses Anna Helbichová und Marta Sedláčková, Frenštát pod Radhoštěm, Kreis Nový Jičín, Vávrová ulice 340, zerstört 1985
Stavební archív, Městský úřad Frenštát pod Radhoštěm, čp. 340
NTM, fond 84



86



87



94

Domov, Jg. 25, Nr. 4, 1985, S. 34–37
Československý architekt, Jg. 35, Nr. 2, 1990, S. 2

1939–1946

- 87 * Inneneinrichtung des Hauses Anna Helbichová und Marta Sedláčková, nicht erhalten
MUO

Domov, Jg. 25, Nr. 4, 1985, S. 34–37

1940

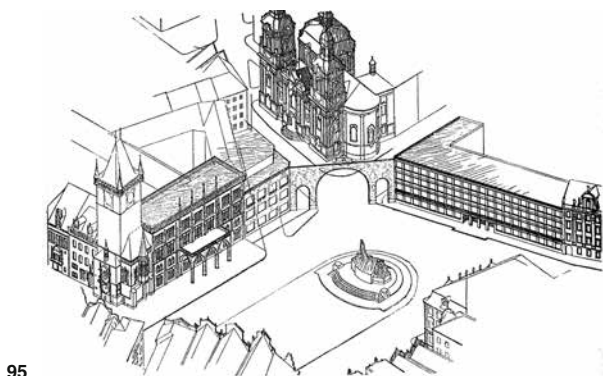
- 88 – Vollendung des St. Wenzel-Grabs, Prag 1-Hradčany, St. Veits-Dom, St. Wenzel-Kapelle. Offener Wettbewerb, zusammen mit J. Šelbický
Volné směry, Jg. 36, 1940–1941, S. 96
Architekt SIA, Jg. 40, 1941, S. 152–158

1940–1945

- 89 – Umbau und Erweiterung der Druckerei und des Verwaltungsgebäudes der *Českomoravská akciová tiskárna* (Č.A.T.) [Böhmisch-mährische Aktiendruckerei], Prag 2-Nové Město, Karlovo náměstí [Karlsplatz] 6
Umění, Jg. 37, Nr. 5, 1989, S. 466–472

- 90 – Haus Jindřich Hatlák, Prag
Umění, Jg. 37, Nr. 5, 1989, S. 466–472

- 91 * Chata für Jiřina Ježková, Mirošovice, Kreis Praha-Východ, ausgeführt um 1940
Privatsammlung, Prag



1942

- 92 * **Gestaltung des Grabes von Jindřich Štyrský, Prag 10-Strašnice, Vinohradský hřbitov [Friedhof Vinohrady], Grab Nr. 2340**

Památky a příroda, Jg. 9, 1984, S. 222

1945

- 93 – **Gedenkstätte und Bau einer neuen Ansiedlung, Lidice, Kreis Kladno. Offener Ideenwettbewerb**
Architektura, Jg. 5, Nr. 1, 1945, S. 26; Nr. 2, 1945, S. 50; Nr. 4, 1946, S. 88–111, v. a. 92–93

1946

- 94 – **Kollektivwohnhaus und Siedlung der Stalin-Werke, Litvínov, Kreis Most. Offener Wettbewerb, zusammen mit Bohumil Holý**
 NTM, fond 99 (Nachlass Bohumil Holý)

Architektura, Jg. 5, Nr. 4, 1946, S. 114; Nr. 7, 1946, S. 193–224, v. a. 213–215

- 95 – **Neuer Flügel des Altstädter Rathauses und Neugestaltung des Staroměstské náměstí [Altstädter Ring], Prag 1-Staré Město. Offener Wettbewerb**
Architektura, Jg. 5, Nr. 5, 1946, S. 151
Architektura, Jg. 6, 1947, S. 30, 37, 51, 54
 Hypšman, *Sto let Staroměstského rynku a radnice*, 1947, S. 26–27

1946–1947

- 96 – **Gedenkstätte und Bau einer neuen Ansiedlung, Lidice, Kreis Kladno. Engerer Ideenwettbewerb**
Architektura ČSR, Jg. 7, Nr. 3, 1948, S. 83–89

1947

- 97 * **Konzeption und Gestaltung der Ausstellung *Czechoslovak Architecture*, Florence Hall, RIBA, London, 10.–24. Juni 1947, zusammen mit Otto Treichlinger**

Architektura ČSR, Jg. 6, 1947, S. 161, 195, 258
Journal of the Royal Institute of British Architects, vol. 54, no. 9, 1947, S. 401; no. 10, 1947, S. 469
The Architects' Journal, vol. 105, 1947, S. 467, 489, 511

Architektura ČSR, Jg. 7, Nr. 3, 1948, S. 110

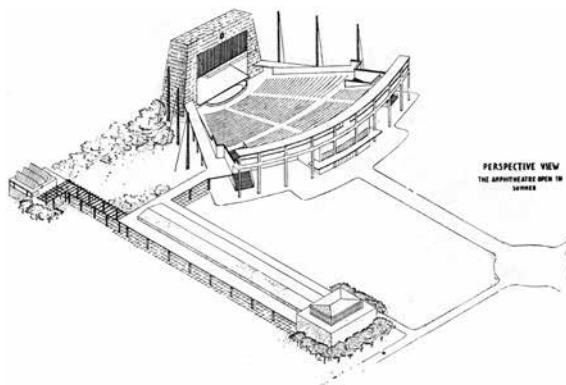
1947–1948

- 98 – **Kulturhaus, Kibbuz Afikim, Palästina/Israel**

Architektura ČSR, Jg. 7, Nr. 1, 1948, S. 30–31
Architectural Design, vol. 19, no. 10, 1949, S. 245–247
Illustrierte Neue Welt, Apr./Mai 2007, S. 10

1948

- 99 – **Siedlung und Fabrik Fatra, Napajedla, zusammen mit Jaroslav Kumprecht und Karel Lodr**
Architektura ČSR, Jg. 7, Nr. 6/7, 1948, S. 235–237



98



99



Umschlag von Jaromír Krejcars Publikation *L'Architecture contemporaine en Tchécoslovaquie* von 1928 [WV 44].
| Privatsammlung

Schriftenverzeichnis Jaromír Krejcars

Das Verzeichnis umfasst von Jaromír Krejcar verfasste oder herausgegebene Publikationen, Aufsätze und Erläuterungsberichte. Es basiert auf der von Rostislav Švácha verfassten und vom Autor ergänzten Zusammenstellung

«Soupis textů Jaromíra Krejcara / List of Jaromír Krejcar's Writings», in: Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jaromír Krejcar 1895–1949*, Ausstellungskatalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, S. 222–225.

1921

- «Stanovisko (Poznámky z denníku)» [Ein Standpunkt (Tagebuchnotizen)], in: *Život*, Bd. 1, 1921, S. 73–74

1922

- «Poslání mladého umění výtvarného» [Die Botschaft der jungen angewandten Kunst], in: *Československé noviny*, Jg. 1, Nr. 137, 27.8.1922, Nedělní příloha, S. 2–3 (1); Nr. 143, 8.9.1922, Nedělní příloha, S. 3 (2)
- «Výstava spolku mladých výtvarníků «Preissler»» [Ausstellung des Vereins junger Künstler «Preissler»], in: *Československé noviny*, Jg. 1, Nr. 155, 17.9.1922, Nedělní příloha, S. 2
- «Pablo Picasso. Výstava v paviloně «Mánese»» [Pablo Picasso. Ausstellung im Pavillon «Mánese»], in: *Československé noviny*, Jg. 1, Nr. 161, 24.9.1922, Nedělní příloha, S. 2 (1); Nr. 167, 1.10.1922, Nedělní příloha, S. 2–3
- «Volné směry, Nr. 11–12», in: *Československé noviny*, Jg. 1, Nr. 161, 24.9.1922, Nedělní příloha, S. 4
- «Literatura o umění výtvarném» [Literatur über bildende Kunst], in: *Československé noviny*, Jg. 1, Nr. 181, 18.10.1922, S. 6
- «Výstava státního odborného školství» [Ausstellung des staatlichen Fachschulwesens], in: *Československé noviny*, Jg. 1, Nr. 188, 26.10.1922, S. 6–7
- «L'Esprit nouveau», in: *Československé noviny*, Jg. 1, Nr. 193, 2.11.1922, S. 7
- «Výstava Oldřicha Koníčka» [Ausstellung über Oldřich Koníček], in: *Československé noviny*, Jg. 1, Nr. 197, 7.11.1922, S. 6–7
- «František Bílek», in: *Československé noviny*, Jg. 1, Nr. 202, 12.11.1922, S. 2
- «Co se chystá» [Was man vorbereitet], in: *Československé noviny*, Jg. 1, Nr. 212, 24.11.1922, S. 6
- «Umělecké školství» [Künstlerisches Schulwesen], in: *Československé noviny*, Jg. 1, Nr. 217, 30.11.1922, S. 6–7
- (Hrsg.), *Život. Sborník nové krásy* [Das Leben. Almanach der neuen Schönheit], Bd. 2, 1922
- «Architektura transatlantických parníků» [Die Architektur der Ozeandampfer], in: *Život. Sborník nové krásy*, Bd. 2, 1922, S. 38–42 / tschech.-engl.: «The Architecture of Transatlantic Liners», in: Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jaromír Krejcar 1895–1949*, Ausstellungskatalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, S. 17–19 / dt.: «Die Architektur der Transatlantikliner», in: Fabian, Jeanette; Winko, Ulrich (Hrsg.), *Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft. Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918–1938*, Berlin: Gebr. Mann, 2010, S. 53–55
- (?), «Tatlinova věž III. internacionály v Moskvě – Eiffelová věž v Paříži» [Der Tatlin-Turm der III. Internationalen in Moskau – Der Eiffelturm in Paris], in: *Život. Sborník nové krásy*, Bd. 2, 1922, S. 45
- (?), «Peter Behrens», in: *Život. Sborník nové krásy*, Bd. 2, 1922, S. 58



- «Jan Kotěra», in: *Život. Sborník nové krásy*, Bd. 2, 1922, zwischen S. 80 und 81 (franz.)
- «Die moderne čechische Kunst», in: *Život. Sborník nové krásy*, Bd. 2, 1922, S. 169–180 / wieder abgedruckt in: Fabian, Jeanette; Winko, Ulrich (Hrsg.), *Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft. Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918–1938*, Berlin: Gebr. Mann, 2010, S. 73–77
- «Made in America», in: *Život. Sborník nové krásy*, Bd. 2, 1922, S. 189–200 / dt.: «Made in America», in: Fabian, Jeanette; Winko, Ulrich (Hrsg.), *Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft. Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918–1938*, Berlin: Gebr. Mann, 2010, S. 57–69
- (? , mit Karel Teige), «Doslovem» [Schlusswort], in: *Život. Sborník nové krásy*, Bd. 2, 1922, S. 208

1923

- «Architektura průmyslových budov», in: *Stavitel*, Jg. 4, Nr. 7–9, 1923, S. 65–71 / tschech.-engl.: «The Architecture of Industrial Buildings», in: Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jaromír Krejcar 1895–1949*, Ausstellungskatalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, S. 21–27 / dt.: «Die Architektur der Industriebauten», in: Fabian, Jeanette; Winko, Ulrich (Hrsg.), *Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft. Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918–1938*, Berlin: Gebr. Mann, 2010, S. 43–51
- (?), «Soutěž na vyhledání místa pro nové divadlo v Praze» [Wettbewerb zur Suche eines Standorts für ein neues Theater in Prag], in: *Československé noviny*, Jg. 2, Nr. 4, 6.1.1923, S. 8–9



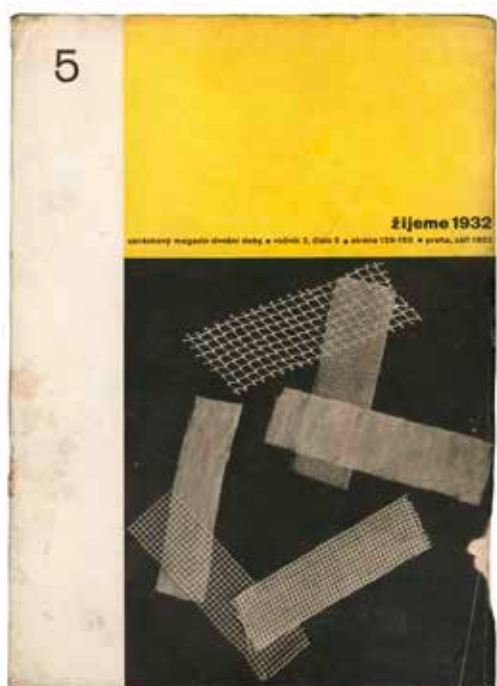
- «LXIII. výstava S.V.U. Mánes» [Die LXIII. Ausstellung des S.V.U. Mánes], in: *Československé noviny*, Jg. 2, Nr. 11, 16.1.1923, S. 5–6
- «Soutěž na pomník Komenského v Amsterdamě» [Wettbewerb für ein Komenský-Denkmal in Amsterdam], in: *Československé noviny*, Jg. 2, Nr. 27, 3.2.1923, S. 6–7
- «Souborná výstava jihoslovanské pětky» [Gruppenausstellung der Jihoslovanská pětka], in: *Československé noviny*, Jg. 2, Nr. 32, 9.2.1923, S. 7
- «Mrakodrapy v Praze» [Wolkenkratzer in Prag], in: *Československé noviny*, Jg. 2, Nr. 34, 11.2.1923, S. 3–4
- «Sensační odhalení pana min. rady dra V. V. Štecha o atentátu na ministra dra Rašína» [Sensationelle Aufdeckung von Herrn Ministerialrat Dr. V. V. Štech über das Attentat auf Minister Dr. Rašín], in: *Československé noviny*, Jg. 2, Nr. 52, 4.3.1923, S. 1–2
- ««Náš směr»» [«Náš směr»], in: *Československé noviny*, Jg. 2, Nr. 64, 18.3.1923, Nedělní příloha, S. 3–4
- «Na místo Kotěrovo?» [An die Stelle Kotěras?], in: *Socialista*, Jg. 1, Nr. 14, 17.5.1923, S. 4
- «Tři výstavy» [Drei Ausstellungen], in: *Socialista*, Jg. 1, Nr. 36, 14.6.1923, S. 3
- «Alexandr Archipenko», in: *Socialista*, Jg. 1, Nr. 53, 5.7.1923, S. 3
- «Otto Coubine», in: *Socialista*, Jg. 1, Nr. 56, 11.7.1923, S. 3
- «Jan Kotěra», in: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924, S. 4–7, hinter S. 28

1924

- «Masarykovy studentské koleje» [Die Masaryk-Studentenwohnheime], in: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924, S. 155–156
- «Villa dra V. Vančury na Zbraslavi» [Eine Villa für Dr. V. Vančura in Zbraslav], in: *Stavba*, Jg. 3, 1924–1925, S. 46–47

1925

- (mit Karel Teige), «Mechanický dům [Das mechanische Haus]», in: *Pásmo*, Jg. 1, Nr. 10, 1924–1925, S. 1–2 / auch in: Teige, Karel, *Stavba a báseň* [Bau und Gedicht], Praha: Vaněk & Votava, Edice Olymp, 1927, S. 95–104
- «Cesta k moderní architektuře» [Der Weg zur modernen Architektur], in: *Disk* 2, 1925, S. 26–30 / dt.: «Der Weg zur modernen Architektur», in: Fabian, Jeanette; Winko, Ulrich (Hrsg.), *Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft. Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918–1938*, Berlin: Gebr. Mann, 2010, S. 119–130



1927

- «Koupelna» [Das Badezimmer], in: *Pestrý týden*, Jg. 2, Nr. 1, 1927, S. 12
- «Světlo v bytě» [Licht in der Wohnung], in: *Pestrý týden*, Jg. 2, Nr. 3, 1927, S. 11
- «Prof. arch. Josef Gočár», in: *Pestrý týden*, Jg. 2, Nr. 5, 1927, S. 6
- «Architekt Raymond», in: *Pestrý týden*, Jg. 2, Nr. 18, 1927, S. 8
- «Antonín Raymond», in: *Stavitel*, Jg. 8, 1927, S. 62
- «Kdo bude stavěti palác společnosti národů v Ženevě?» [Wer wird den Völkerbundspalast in Genf bauen?], in: *Stavitel*, Jg. 8, 1927, S. 134–135 / auch in: *Rozpravy Aventina*, Jg. 3, 1927–1928, S. 32
- «Výstava severních Čech v Mladé Boleslavi» [Die Ausstellung Nordböhmens in Mladá Boleslav], in: *ReD*, Jg. 1, 1927–1928, S. 43
- «Architektura – umění nebo věda?», in: *Rozpravy Aventina*, Jg. 3, 1927–1928, S. 10 / franz.: «L'architecture est-elle un art ou une science?», in: Krejcar, Jaromír (Hrsg.), *L'architecture contemporaine en Tchécoslovaquie*, Prague: Orbis, 1928, S. 7–9 / tschech.-engl.: «Architecture – an Art or a Science?», in: Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jaromír Krejcar 1895–1949*, Ausstellungskatalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, S. 163–167 / dt.: «Ist die Architektur eine Kunst oder eine Wissenschaft?», in: Lampugnani, Vittorio Magnago; Hanisch, Ruth; Schumann, Ulrich Maximilian; Sonne, Wolfgang (Hrsg.),

Architekturtheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S. 125–127; dt.: «Architektur – Kunst oder Wissenschaft?», in: Fabian, Jeanette; Winko, Ulrich (Hrsg.), *Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft. Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918–1938*, Berlin: Gebr. Mann, 2010, S. 185–188

- «Le Corbusier: Interieur v obytném domě na výstavě architektury ve Stuttgartě» [Le Corbusier: Interieur im Wohnhaus an der Architekturausstellung in Stuttgart], in: *Rozpravy Aventina*, Jg. 3, 1927–1928, S. 47
- «Hradec Kálové», «ReD», «V Brně československá vláda» [«Hradec Kálové», «ReD», «Die tschechoslowakische Regierung in Brno»], in: *Rozpravy Aventina*, Jg. 3, 1927–1928, S. 63

1928

- (Hrsg.), *L'Architecture contemporaine en Tchécoslovaquie*, Prague: Orbis, 1928
- «Avant-propos», in: Krejcar, Jaromír (Hrsg.), *L'Architecture contemporaine en Tchécoslovaquie*, Prague: Orbis, 1928, S. 5–6
- (mit Kamil Roškot), «Ustavení Asociace akademických architektů» [Gründung der Assoziation akademischer Architekten], in: *Stavitel*, Jg. 9, 1928, S. 52 / gekürzt auch in: *Styl*, Jg. 8 (13), 1927–1928, S. 129

1929

- «Průvodní zpráva hesla «Velká avenue»» [Erläuterungsbericht für das Projekt «Velká avenue»], in: *Stavitel*, Jg. 10, 1929, S. 21–23
- «Zachraňme Letnou pro sport» [Retten wir die Letná für den Sport], in: *Lidové noviny*, Jg. 37, Nr. 316, 23.6.1929, S. 14

1930

- (Antwort auf die Umfrage von Tvorba zur Wohnungsfrage), in: *Tvorba*, Jg. 5, Nr. 29, 24.12.1930, S. 458

1931

- «Dům Jednoty soukromých úředníků v Praze» [Das Haus der Privatbeamtenvereinigung in Prag], in: *Stavitel*, Jg. 12, 1931, S. 97–98
- (?), «Stavba architekta Mies van der Rohe v Brně» [Der Bau des Architekten Mies van der Rohe in Brno], in: *Žijeme*, Jg. 1, Nr. 9, 1931, S. 275

1932

- «Hygiena bytu» [Wohnungshygiene], in: *Žijeme*, Jg. 2, Nr. 5, 1932, S. 132–134

1933

- *Lázenský dům v lázních Trenčianských Teplicích pro Nemocenskou pojišťovnu soukromých úředníků a zřízenců v Praze* [Heilanstalt im Kurort Trentschin-Teplitz für die Krankenversicherungsanstalt der Privatbeamten und Privatangestellten in Prag], Praha: Václav Petr, 1933 (Knihovna sociální techniky, teilweise zweisprachig tschech.-dt.)
- «Soudobá architektura a společnost» [Gegenwärtige Architektur und Gesellschaft], in: Teige, Karel (Hrsg.), *Za socialistickou architekturu* [Für eine sozialistische Architektur], Praha: Levá fronta, 1933, S. 11–21
- «O meze myslitelné slepoty» [Über die Grenzen denkbarer Blindheit], in: *Tvorba*, Jg. 8, Nr. 2, 12.1.1933, S. 17–18
- «Pařížský kongres proti fašismu» [Der Pariser Antifaschismuskongress], in: *Tvorba*, Jg. 8, Nr. 24, 15.6.1933, S. 370
- «Čtrnáct dní v Moskvě» [Vierzehn Tage in Moskau], in: *Tvorba*, Jg. 8, Nr. 28, 13.7.1933, S. 438–439 (1), Nr. 29, 20.7.1933, S. 453–454 (2)



- (Bildunterschriften, Projektbeschreibungen), in: Teige, Karel, *Práce Jaromíra Krejčara. Monografie staveb a projektů* [Arbeiten Jaromír Krejcars. Eine Monografie von Bauten und Projekten], Praha: Václav Petr, 1933 (*ESMA – Edice soudobé mezinárodní architektury* [Edition Internationale Architektur der Gegenwart], Bd. 2)

1935

- «Co udělali spisovatelé v Paříži pro svobodu?» [Was taten die Schriftsteller in Paris für die Freiheit?], in: *Přítomnost*, Jg. 12, Nr. 29, 24.7.1935, S. 455–457

1936

- (mit Antonín Tenzer), «Průvodní zpráva k soutěžnímu projektu pobočky Pražské všeobecné nemocnice v Motole» [Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsprojekt für die Zweigstelle des Prager allgemeinen Krankenhauses in Motol], in: *Stavitel*, Jg. 15, 1935–1936, S. 125–126

1937

- (mit Zdeněk Kejř, Ladislav Sutnar und Bohumil Soumar), «Průvodní zpráva k projektu arch. Jaromíra Krejčara a spolupracovníků» [Erläuterungsbericht zum Projekt von Arch. Jaromír Krejcar und Mitarbeitern], in: *Stavba*, Jg. 13, Nr. 11, 1937, S. 175–178
- («Jak jsme se representovali na pařížské výstavě? O budovatelích a kritikách čs. pavilonu v Paříži. Rozhovor s architektem Jaromírem Krejcarem» [Wie haben wir uns an der Pariser Ausstellung repräsentiert? Über die Erbauer und über die Kritiker des Čs. Pavillons in Paris. Ein Gespräch mit Architekt Jaromír Krejcar]), in: *Světobzor*, Jg. 37, Nr. 33, 19.8.1937, S. 540–541



- «Poučení z pařížské výstavy» [Lehren aus der Pariser Ausstellung], in: *Přítomnost*, Jg. 14, Nr. 40, 6.10.1937, S. 633–635
- «Oficiální výstava čsl. umění v SSSR – censurována sovětskými úřady» [Die offizielle Ausstellung der tschechoslowakischen Kunst in Moskau – zensuriert von den sowjetischen Behörden], in: *Přítomnost*, Jg. 14, Nr. 45, 10.11.1937, S. 709
- «Poučení z pařížské výstavy» [Lehren aus der Pariser Ausstellung], in: *Přítomnost*, Jg. 14, Nr. 45, 10.11.1937, S. 719–720 (Briefrubrik)
- «Výstava čsl. umění v Moskvě» [Die Ausstellung der tschechoslowakischen Kunst in Moskau], in: *Přítomnost*, Jg. 14, Nr. 50, 15.12.1937, S. 800 (Briefrubrik)
- «Československý státní pavilon v Paříži 1937 na Mezinárodní výstavě umění a techniky v moderním životě», in: *Stavitel*, Jg. 16, 1937–1938, S. 68–77 / tschech.-engl.: «Czechoslovak pavilion at the International Exhibition of Art and Technology in Modern Life, Paris 1937», in: Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jaromír Krejcar 1895–1949*, Ausstellungskatalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, S. 169–175
- «Kam přenést čsl. pavilon» [Wohin mit dem tschechoslowakischen Pavillon], in: *Stavitel*, Jg. 16, 1937–1938, S. 80

1946

- «Průvodní zpráva k soutěžnímu projektu na znovuvybudování nových Lidic» [Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsprojekt für den Wiederaufbau von Lidice], in: *Architektura ČSR*, Jg. 5, Nr. 4, 1946, S. 92
- (mit Bohumil Holý), «Průvodní zpráva k soutěžnímu projektu na kolektivní dům v Litvínově» [Erläuterungsbericht zum Wettbewerbsprojekt für ein Kollektivwohnhaus in Litvínov], in: *Architektura ČSR*, Jg. 5, Nr. 7, 1946, S. 213–215
- «Na okraj architektonických soutěží» [Am Rande von Architekturwettbewerben], in: *Život*, Jg. 20, 1946, S. 143–144

1947

- «Czechoslovak Architecture. Past and Present», in: *Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. 54, no. 3, 1947, S. 129–132
- «Ustavení Mezinárodní unie architektů» [Gründung der Internationalen Architektenunion], in: *Architektura ČSR*, Jg. 6, Nr. 1, 1947, S. 32
- «Planování výstavby poválečné Anglie» [Planungen zum Wiederaufbau im Nachkriegs-England], in: *Architektura ČSR*, Jg. 6, Nr. 2, 1947, S. 55–60

- «Two-Year Plan for Czechoslovakia», in: *Architectural Design*, vol. 17, no. 10, 1947, S. 260–268

1948

- «Návrh kulturního domu pro osadu Afikim v Palestině» [Projekt eines Kulturhauses für die Siedlung Afikim in Palestina], in: *Architektura ČSR*, Jg. 7, Nr. 1, 1948, S. 30–31
- (mit Jaroslav Kumprecht und Karel Lodr), «Sídliště a továrna Fatra» [Siedlung und Fabrik Fatra], in: *Architektura ČSR*, Jg. 7, Nr. 6/7, 1948, S. 236–237

1949

- «House of Culture for Afikim», in: *Architectural Design*, vol. 19, no. 10, 1949, S. 245–247





Umschlag von *ReD*, Jg. 1, Nr. 5, 1928. Gestaltung: Karel Teige. Abgebildet ist Jaromír Krejcars erstes Projekt für das Haus Richard Gibian [WV 34].
 | Privatsammlung

Literatur über Jaromír Krejcar

Die Auflistung verzeichnet chronologisch Publikationen und Texte, die das Werk von Jaromír Krejcar oder einzelne seiner Bauten zum Thema haben.

Überschneidungen mit der allgemeinen Bibliografie werden bewusst in Kauf genommen, zumal diese Auflistung insbesondere die Rezeption des Werks von Krejcar

dokumentieren soll. Seitenangaben bei Publikationen sind nur dann ergänzt, wenn bei der entsprechenden Stelle das Werk Krejcars monografisch behandelt wird.

1921

- Koula, Jan E., «Dvě výstavy architektury» [Zwei Architekturausstellungen], in: *Drobné umění*, Jg. 2, 1921, S. 16–17; 17

1922

- Seifert, Jaroslav; Teige, Karel (Hrsg.), *Revoluční sborník Devětsil* [Revolutionärer Almanach Devětsil], Praha: Večernice, 1922

1923

- Edgar, Emil, *Kolumbaria a Popelníkové háje* [Kolumbarien und Urnenhaine], Praha: Borský & Šulc, 1923
- Teige, Karel, «Věc tvrdošijných» [Die Sache der Hartnäckigen], in: *Československé noviny*, Jg. 2, Nr. 1, 3.1.1923, S. 4–6
- Schürer, Oskar, «Die internationale Architekturausstellung des Weimarer Bauhauses», in: *Das Kunstblatt*, Jg. 7, H. 10, 1923, S. 314–315
- Behne, Adolf, «De «Bauhaus»-tentoonstelling te Weimar», in: *Klei*, Jg. 15, Nr. 21, 1.11.1923, S. 246–253; 253

1924

- Slaviček, Jan, «Bazar «S.U. Devětsil»», in: *Volné směry*, Jg. 22, 1923–1924, S. 223–224; 223
- Teige, Karel, «Moderní česká architektura» [Moderne tschechische Architektur], in: *Veraikon*, Jg. 10, Nr. 11/12, 1924, S. 113–133

1925

- Red., «Soutěž na Úrazovou dělnickou pojišťovnu. Kritické poznámky» [Wettbewerb für die Arbeiterunfallversicherung. Kritische Bemerkungen], in: *Stavba*, Jg. 3, 1924–1925, S. 137–143

- Tge. (= Karel Teige), «Členská výstava Mánesa» [Mitgliederausstellung des Mánes], in: *Tvorba*, Jg. 1, Nr. 2, 1.11.1925, S. 39–40

1926

- Behne, Adolf, *Der moderne Zweckbau*, München – Wien – Berlin: Drei Masken, 1926
- o. A., «Bauprojekte des Prager Architekten Jaromír Krejcar», in: *Prager Presse*, Jg. 6, Nr. 18, 1.5.1926, S. 3 (Bilderbeilage)
- Teige, Karel, «Der neue Architekt. Zur heutigen Bilderbeilage», in: *Prager Presse*, Jg. 6, Nr. 18, 1.5.1926, S. 4–5
- Rajniš, Ivo, «Pohledy do budoucí Prahy. City a obchodní domy» [Blicke auf das zukünftige Prag. City und Geschäftshäuser], in: *Národní osvobození*, Jg. 3, Nr. 168, 20.6.1926, S. 3
- FR (= Jiří Frejka), «O stavbu nového divadla» [Über den Bau eines neuen Theaters], in: *Národní osvobození*, Jg. 3, Nr. 200, 24.7.1926, S. 4
- Van Doesburg, Theo, «Architectuurvernieuwingen in het buitenland. Frankrijk, Duitschland, Oostenrijk, Tjechoslowakije etc.», in: *Bouwbedrijf*, Jg. 3, 1926, S. 296–298; 371–372; 424–427; 477–479 (Titel jeweils leicht wechselnd)

1927

- Gropius, Walter, *Internationale Architektur*, München: Langen, 1927
- Hilberseimer, Ludwig, *Internationale neue Baukunst*, Stuttgart: Julius Hoffmann, 1927
- Red., «Architektura – umění nebo věda?», in: *Styl*, Jg. 8 (13), 1927–1928, S. 45
- Allesch, Teodor, «Ausstellung der Architektur der Gegenwart in Moskau», in: *Das neue Russland*, Jg. 4, H. 7/8, 1927, S. 79–80; 80
- Majakovskij, Vladimir, «Cestoval jsem takhle» [So bin ich gereist], in: *ReD*, Jg. 1, Nr. 2, 1927, S. 84–85

- K. T. (= Karel Teige), «SA. Sovremennaja architektura / CA. современная архитектура», in: *ReD*, Jg. 1, Nr. 2, 1927, S. 66–68; 68
- Koula, Jan E., «Pražská revue. Druhá serie – III.» [Prager Revue. Zweite Serie – III.], in: *Stavba*, Jg. 6, 1927–1928, S. 108–109

1928

- Red., «J. Krejcar: L'architecture contemporaine en Tchécoslovaquie», in: *Styl*, Jg. 8 (13), 1927–1928, S. 196 (Rezension)
- o. A., «Bau[haus]bücher», in: *Stavitel*, Jg. 9, 1928, S. 56–57
- Teige, Karel, «Moderne Architektur in Tschechoslowakei», in: *ReD*, Jg. 1, Nr. 10, 1928, S. 339–348
- Teige, Karel, «L'architecture contemporaine en Tchécoslovaquie», in: *Stavba*, Jg. 7, 1928–1929, S. 47–48 (Rezension)
- Schürer, Oskar, «Neu-Prags Entwicklung», in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, Jg. 12, H. 6, 1928, S. 278–284

1929

- Roh, Franz, *Foto-Auge. 76 Fotos der Zeit*, Stuttgart: Wedekind, 1929, Abb. 19
- Teige, Karel (Hrsg.), *Mezinárodní soudobá architektura* [Internationale Architektur der Gegenwart], Praha: Odeon, 1929 (*MSA – Mezinárodní soudobá architektura* [Internationale Architektur der Gegenwart], Bd. 1)
- Žák, Ladislav, «K letenské soutěže» [Zum Letná-Wettbewerb], in: *Volné směry*, Jg. 27, 1929–1930, S. 33–34
- N (= Viktor Nikodem), «Soutěž na stadion v Braníku» [Wettbewerb für das Stadion in Braník], in: *Národní osvobození*, Jg. 6, Nr. 149, 31.5.1929, S. 2
- Pl., «Bude všesportovní stadion na Letné?» [Wird es ein allgemeines Sportstadion auf der Letná geben?], in: *Národní osvobození*, Jg. 6, Nr. 178, 29.6.1929, S. 13–14

1930

- Teige, Karel, *Moderní architektura v Československu* [Neues Bauen in der Tschechoslowakei], Praha: Odeon, 1930 (*MSA – Mezinárodní soudobá architektura* [Internationale Architektur der Gegenwart], Bd. 2) / engl.: Teige, Karel, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2000 (*Text & Documents*; Einleitung: Jean-Louis Cohen)

1931

- Koula, Jan E., *Obytný dům dneška* [Das Wohnhaus von heute], Praha: Družstevní práce, 1931
- o. A., «Jednota soukromých úředníků otevírá 2. května spolkový dům» [Die Vereinigung der Privatbeamten eröffnet am 2. Mai ihr Vereinshaus], in: *Národní osvobození*, Jg. 8, Nr. 120, 1.5.1931, S. 3

1932

- o. A., «Československá skupina Mezinárodních kongresů moderní architektury» [Die tschechoslowakische Gruppe der Internationalen Kongresse für Neues Bauen], in: *Stavitel*, Jg. 13, 1932, S. 33–34
- Krejcarová, Milena, «Je vůbec možno vychováti dobře dítě doma?» [Ist es überhaupt möglich, ein Kind zu Hause gut zu erziehen?], in: *Žijeme*, Jg. 2, Nr. 8, 1932, S. 230–233
- Prokop, Miroslav, «Několik poznámek k článku arch. Krejcara v 5. čísle» [Einige Bemerkungen zum Artikel von Arch. Krejcar in der 5. Nummer], in: *Žijeme*, Jg. 2, Nr. 8, 1932, S. 250–251

1933

- Fuchs, Bohuslav; Oplt, Jaroslav; Rossmann, Zdeněk (Hrsg.), *Katalog výstavy stavebnictví a bydlení. Brno 8.–24.IX.1933*, Brno 1933, S. 105–106
- Teige, Karel, *Práce Jaromíra Krejcara. Monografie staveb a projektů* [Arbeiten Jaromír Krejcars. Eine Monografie von Bauten und Projekten], Praha: Václav Petr, 1933 (*ESMA – Edice soudobé mezinárodní architektury* [Edition Internationale Architektur der Gegenwart], Bd. 2)
- Teige, Karel (Hrsg.), *Za socialistickou architekturu* [Für eine sozialistische Architektur], Praha: Levá fronta, 1933
- Ka. (= František Kalivoda), «Sjezd levých architektů v Praze» [Der Kongress der Linksarchitekten in Prag], in: *Index*, Jg. 5, Nr. 1, 1933, hintere Umschlagseite
- Tge (= Karel Teige), «Jaromír Krejcar: Lázenský dům», in: *Stavitel*, Jg. 14, Nr. 1, 1933, S. 16–17 (Rezension)
- Žák, Ladislav, «Předobraz nového bydlení» [Ein Vorbild des neuen Wohnens], in: *Magazin dp*, Jg. 1, Nr. 5, 1933, S. 147–150
- Žák, Ladislav, «Karel Teige: Práce Jaromíra Krejcara» [Karel Teige: Arbeiten Jaromír Krejcars], in: *Magazin dp*, Jg. 1, Nr. 6, 1933, S. 190–191 (Rezension)

- sa. (= Josef Setnička), «Karel Teige: Práce Jaromíra Krejčara» [Karel Teige: Arbeiten Jaromír Krejcars], in: *Volné směry*, Jg. 30, 1933–1934, S. 223–225 (Rezension)

1934

- Grus, Josef; Heythum, Antonín; Kučerová, Hana; Zelenka, František; Žák, Ladislav (Hrsg.), *Byt. Sborník Svazu československého díla* [Die Wohnung. Almanach des Tschechoslowakischen Werkbunds], Praha: Václav Petr, 1934, S. 50
- Teige, Karel, «Pražský činžák» [Das Prager Mietshaus], in: *Tvorba*, Jg. 9, Nr. 2, 25.5.1934, S. 21–22
- Teige, Karel, «Oprava kritické falsifikace» [Berichtigung einer kritischen Fälschung], in: *Tvorba*, Jg. 9, Nr. 12, 3.8.1934, S. 182–183

1937

- *Exposition Internationale – Paris 1937 – Arts et Techniques dans la Vie Moderne. Guide officielle*, Paris: Société pour le Développement du Tourisme, 1937
- Soumar, Bohuslav (Hrsg.), *La Tchécoslovaquie à l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, Paris 1937, Praha: Melantrich, 1937
- Nedvěd, Josef, «Československý státní pavilon na mezinárodní výstavě «Umění a technika v moderním životě» v Paříži v roce 1937» [Der tschechoslowakische Staatspavillon an der internationalen Ausstellung «Kunst und Technik im modernen Leben» in Paris 1937], in: *Zprávy veřejné služby technické*, Jg. 19, Nr. 1, 1937, S. 30–37
- o. A., «Světová výstava v Paříži 1937 a československý pavilon / Weltausstellung in Paris 1937 und der tschechoslowakische Pavillon», in: *Tchéco-Verre*, Jg. 4, Nr. 2, 1937, S. 34–36
- o. A., «Světová výstava v Paříži. Otevření čl. pavilonu / Weltausstellung in Paris. Eröffnung des čl. Pavillons», in: *Tchéco-Verre*, Jg. 4, Nr. 6, 1937, S. 87
- Spr., E. (= Emil Springer), «Československý pavilon a světová výstava v Paříži. Zpráva – Pravda o československém pavilonu / Českoslov. Pavillon und die Pariser Weltausstellung. Ein Bericht – Die Wahrheit über den čl. Pavillon», in: *Tchéco-Verre*, Jg. 4, Nr. 6, 1937, S. 94–95
- Giedion, Sigfried, «Kritisches zur Weltausstellung», in: *Die Weltwoche*, 30.7.1937, S. 5
- o. A., «Le pavillon de la Tchécoslovaquie», in: *Cahiers d'Art*, année 12, nos 8–10, 1937, S. 255–267

- Polívka, Jaroslav, «Konstrukce Československého pavilonu ze skla a oceli na světové výstavě v Paříži / Die Konstruktion des Tschechoslowakischen Pavillons aus Glas und Stahl auf der Weltausstellung in Paris», in: *Tchéco-Verre*, Jg. 4, Sonderbeilage Nr. 7/8, 1937, S. 6–13
- Krch, Vojtěch, «Československý pavilon v Paříži» [Der tschechoslowakische Pavillon in Paris], in: *Architekt SIA*, Jg. 36, Nr. 9, 1937, S. 140–143
- o. A., «Pavillon de la Tchécoslovaquie», in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, année 7, n° 9, 1937, S. 42–43
- Markovič, E., ««Umenie a technika v modernom živote» na svetovej výstave v Paříži v roku 1937» [«Kunst und Technik» im modernen Leben an der Weltausstellung in Paris 1937], in: *Slovenský staviteľ*, Jg. 7, 1937, S. 210–213, 250, 251
- Polívka, Jaroslav, «Poučenie z parížskej výstavy» [Lehren aus der Pariser Ausstellung], in: *Slovenský staviteľ*, Jg. 7, 1937, S. 213–214
- Koželka, Karel, «Československý pavilon na světové výstavě v Paříži» [Der tschechoslowakische Pavillon an der Weltausstellung in Paris], in: *Stavitel*, Jg. 16, 1937–1938, S. 65–67
- Soumar, Bohuslav, «Československá průmyslová účast na mezinárodní výstavě v Paříži» [Die Beteiligung der tschechoslowakischen Industrie an der internationalen Ausstellung in Paris], in: *Stavitel*, Jg. 16, 1937–1938, S. 81–84
- Burckhardt, Ernst F., «Weltausstellung in Paris. Architektur und Technik», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 1771, zweite Sonntagsausgabe, 3.10.1937, Blatt 7
- Soumar, Bohuslav, «Poučení z pařížské výstavy» [Lehren aus der Pariser Ausstellung], in: *Přítomnost*, Jg. 14, Nr. 43, 27.10.1937, S. 687–688 (Briefrubrik)
- P. A. (= Pavel Altschul), «Závěry z pařížské výstavy» [Schlüsse aus der Pariser Ausstellung], in: *Světobzor*, Jg. 37, Nr. 51, 23.12.1937, S. 856–859

1938

- Klír, Jaroslav; Polívka, Jaroslav, «Československý státní pavilon na světové výstavě v Paříži r. 1937» [Der tschechoslowakische Staatspavillon an der Weltausstellung in Paris 1937], in: *Časopis československých inženýrů – Technický Obzor*, Jg. 46, Nr. 6, 1938, S. 89–92
- Polívka, Jaroslav, «Čs. státní pavilon na světové výstavě v Paříži 1937» [Der tschechoslowakische Staatspavillon an der Weltausstellung in Paris 1937], in: *Staviteľské listy*, Jg. 34, 1938, S. 87–90, 97–100, 109–111

- Nedvěď, Josef, «Mezinárodní výstava «Umění a technika v moderním životě» v Paříži 1937» [Die internationale Ausstellung «Kunst und Technik im modernen Leben» in Paris 1937], in: *Zprávy veřejné služby technické*, Jg. 20, 1938, S. 116–126; 124–126

1939

- Polívka, Jaroslav, «Glass ... Structural material of tomorrow», in: *Architectural Record*, vol. 85, no. 2, 1939, S. 66–72

1940

- Koula, Jan E., *Nová česká architektura a její vývoj ve XX. století* [Die neue tschechische Architektur und ihre Entwicklung im 20. Jahrhundert], Praha: Česká grafická unie, 1940
- *Za novou architekturu. Práce českých architektů 1900–1940* [Für eine neue Architektur. Arbeiten tschechischer Architekten 1900–1940], Praha 1940 (identisch mit: *Architektura*, Jg. 2, Nr. 6/7, 1940)

1947

- Hypšman, Bohumil, *Sto let Staroměstského rynku a radnice* [100 Jahre Altstädter Ring und Rathaus], Bd. 2, Praha: V. Poláček, 1947, S. 26–27
- Teige, Karel, *L'architecture moderne en Tchécoslovaquie*, Prague 1947 («recueil spécial» der Zeitschrift *Tchécoslovaquie* / auch engl.: *Modern Architecture in Czechoslovakia*)
- Weil, Jiří, *Vzpomínky na Julia Fučíka*, Praha: Dílo, 1947, S. 14–15
- Goldfinger, E., «International Reunion of Architects», in: *Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. 54, no. 3, 1947, S. 150
- o. A., «Photographs from the Exhibition of Czechoslovak Architecture», in: *Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. 54, no. 9, 1947, S. 401
- o. A., «Exhibition of Czechoslovak Architecture», in: *Journal of the Royal Institute of British Architects*, vol. 54, no. 10, 1947, S. 469
- «CIAM 6 Bridgwater 1947. Group photograph», in: *Architectural Design*, vol. 17, no. 10, 1947, S. 258
- *Architektura ČSR*, Jg. 6, 1947, S. 161, 195, 258

1948

- Štursová, Vlasta, «Styk ministerstev s architekturou» [Die Beziehung der Ministerien zu den Architekten], in: *Architektura ČSR*, Jg. 7, Nr. 2, 1948, S. 109–112

1949

- o. A., «In memoriam. Some work by the late Jaromír Krejcar, b. 1895; d. 1949», in: *Architectural Design*, vol. 19, no. 12, 1949, S. 300–303
- Freeman, David, «Jaromír Krejcar», in: *Architectural Association Journal*, vol. 65, no. 736, 1949, S. 89–90

1957

- Buber-Neumann, Margarete, *Von Potsdam nach Moskau. Stationen eines Irrwegs*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1957

1959

- Nezval, Vítězslav, *Z mého života* [Aus meinem Leben], Praha: Československý spisovatel, 1959

1963

- Buber-Neumann, Margarete, *Kafkas Freundin Milena*, München: Gotthold Müller, 1963 / tschech.: *Kafkova přítelkyně Milena*: 1992
- Honzík, Karel, *Ze života avantgardy. Zážitky architektovy* [Aus dem Leben der Avantgarde. Erlebnisse eines Architekten], Praha: Československý spisovatel, 1963

1964

- Weil, Jiří: «Bez triumfů» [Ohne Triumph], in: *Host do domu*, Nr. 9, 1964, S. 40–47

1966

- Svoboda, Jiří, *Přítel Vítězslav Nezval* [Unser Freund Vítězslav Nezval], Praha: Československý spisovatel, 1966, S. 239–241
- Effenberger, Vratislav, «Doslov» [Nachwort], in: Teige, Karel, *Vývojové proměny v umění* [Entwicklungen und Veränderungen in der Kunst], hrsg. von Vratislav Effenberger, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966 (*Edice Orientace 3*), S. 339–397; 350–351

1967

- Vančurová, Ludmila, *Dvacet šest krásných let* [Sechszwanzig schöne Jahre], Praha: Československý spisovatel, 1967

1971

- Fučíková, Gusta, *Život s Juliem Fučíkem* [Mein Leben mit Julius Fučík], Praha: Svoboda, 1971

1976

- «Krejcar, Jaromír», in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 2: G–Lh, Leipzig: Seemann, 1976, S. 721

1977

- *Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977*, Ausstellungskatalog, Neue Nationalgalerie etc., Berlin: Reimer, 1977
- Šlapeta, Vladimír, «Bauhaus a česká avantgarda», in: *Umění a řemesla*, Nr. 3, 1977, S. 29–35 / dt., erweitert: «Das Bauhaus und die tschechische Avantgarde»: 1978

1978

- Vondrová, Alena; Adlerová, Alena; Rous, Jan, *Český funkcionalismus 1920–1940* [Tschechischer Funktionalismus 1920–1940], 3 Bde., Ausstellungskatalog, Moravská Galerie v Brně – Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha – Brno 1978
- Šlapeta, Vladimír, *Praha 1900–1978. Průvodce po moderní architektuře* [Prag 1900–1978. Ein Führer zur modernen Architektur], Praha: Národní technické muzeum, 1978
- Šlapeta, Vladimír, «Das Bauhaus und die tschechische Avantgarde», in: *Form+Zweck*, Nr. 2, 1978, S. 36–42 / tschech.: «Bauhaus a česká avantgarda»: 1977

1979

- Šlapeta, Vladimír, «Zum Einfluss des Bauhauses auf die tschechische moderne Architektur», in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, Jg. 26, 1979, S. 417–424 / tschech.: «Bauhaus a česká avantgarda II»: 1980

1980

- Frampton, Kenneth, *Modern Architecture. A Critical History*, London: Thames & Hudson, 1980
- Máčel, Otakar, «Karel Teige und die tschechische Avantgarde», in: *Archithese*, Jg. 10, Nr. 6, 1980, S. 20–25, 32
- Šlapeta, Vladimír, «Bauhaus a česká avantgarda II», in: *Umění a řemesla*, Nr. 3, 1980, S. 54–62 / dt.: «Zum Einfluss des Bauhauses auf die tschechische moderne Architektur»: 1979

- Šlapeta, Vladimír, «Die tschechische Architektur der Zwischenkriegszeit – Aus dem Gesichtswinkel der Beziehungen zum Ausland», in: *Archithese*, Jg. 10, Nr. 6, 1980, S. 5–12 / tschech.: «Česká architektura z hlediska mezinárodních vztahů»: 1981
- Švácha, Rostislav, «Osada Baba» [Die Baba-Siedlung], in: *Umění*, Jg. 28, 1980, S. 368–379

1981

- Pechar, Josef; Urlich, Petr, *Programy české architektury* [Programme der tschechischen Architektur], Praha: Odeon, 1981
- Šlapeta, Vladimír, «Česká architektura z hlediska mezinárodních vztahů», in: *Umění*, Jg. 29, 1981, S. 309–319 / dt.: «Die tschechische Architektur der Zwischenkriegszeit – Aus dem Gesichtswinkel der Beziehungen zum Ausland»: 1980

1982

- Seifert, Jaroslav, *Všecky krásy světa. Příběhy a vzpomínky*, Praha: Československý spisovatel, 1982, 21992 / dt.: *Alle Schönheiten der Welt. Geschichten und Erinnerungen*: 1987
- Šlapeta, Vladimír, «Krejcar, Jaromír», in: Placzek, Adolf K. (Hrsg.), *Macmillan Encyclopedia of Architects*, vol. 2, London – New York: The Free Press / Macmillan Publishing, 1982, S. 583–584
- Šmejkal, František, «Český konstruktivismus» [Der tschechische Konstruktivismus], in: *Umění*, Jg. 30, Nr. 3, 1982, S. 214–243

1983

- Adlerová, Alena, *České užité umění 1918–1938* [Tschechische angewandte Kunst 1918–1938], Praha: Odeon, 1983
- Kokkinaki, Irina, «The First Exhibition of Modern Architecture in Moscow», in: *Architectural Design*, vol. 53, no. 5/6, 1983, S. 50–59
- Švácha, Rostislav, «Adolf Loos a česká architektura» [Adolf Loos und die tschechische Architektur], in: *Umění*, Jg. 31, 1983, S. 490–513

1984

- Šlapeta, Vladimír, «Rozhovor o sanatoriu Machnáč. S Antonínem Tenzerem rozmlouval Vladimír Šlapeta» [Gespräch über das Sanatorium Machnáč. Mit Antonín Tenzer unterhielt sich Vladimír Šlapeta], in: *Umění a řemesla*, Nr. 3, 1984, S. 25–28, 69–70 / dt.: «Das Machnáč Sanatorium. Ein Interview mit Antonín Tenzer»: 1988

- Šlapeta, Vladimír, «Antonín Tenzer vzpomíná» [Erinnerungen Antonin Tenzers], in: *Československý architekt*, Jg. 30, Nr. 14, 1984, S. 4–6

1985

- Švácha, Rostislav, *Od moderny k funkcionalismu* [Von der Moderne zum Funktionalismus], Praha: Odeon, 1985; Praha: Victoria Publishing, 21994
- Švácha, Rostislav, «Jaromír Krejcar», in: *Domov*, Jg. 25, Nr. 4, 1985, S. 34–37
- Švácha, Rostislav, «Jaromír Krejcar. Tvorba versus život», in: *Výtvarná kultura*, Jg. 9, Nr. 3, 1985, S. 60

1986

- Šmejkal, František; Švácha, Rostislav; Rous, Jan, *Devětsil. Česká výtvarná avantgarda dvacátých let* [Devětsil. Tschechische Avantgardekunst der 20er Jahre], Ausstellungskatalog, Dům umění města Brna – Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice, Brno – Praha 1986

1987

- Seifert, Jaroslav, *Alle Schönheiten der Welt. Geschichten und Erinnerungen*, Berlin (Ost): Aufbau, 1987 / tschech.: *Všecky krásy světa. Příběhy a vzpomínky*: 1982
- Passuthová, Krisztina, «Sborník Život II» [Der Almanach Život II], in: *Umění*, Jg. 35, 1987, S. 9–15
- Šlapeta, Vladimír, *Czech Functionalism 1918–1938*, London: Architectural Association, 1987
- Urlich, Petr, «Tchécoslovaquie», in: Lemoine, Bertrand (Hrsg.), *Paris 1937. Cinquantenaire de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, Ausstellungskatalog, Institut Français d'Architecture – Paris-Musées, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1987, S. 180–183, 193
- Urlich, Petr, «Jaromír Krejcar 1895–1949. Pavillon de la Tchécoslovaquie, Exposition de 1937, Paris», in: *AMC. Architecture – mouvement – continuité*, n° 16, 1987, S. 72–82

1988

- Šlapeta, Vladimír, «Das Machnác Sanatorium. Ein Interview mit Antonín Tenzer», in: *Archithese*, Jg. 18, Nr. 2, 1988, S. 57–59 / tschech., leicht verändert: «Rozhovor o sanatoriu Machnác. S Antonínem Tenzerem rozmlouval Vladimír Šlapeta»: 1984
- Šlapeta, Vladimír, «Bauen, Wohnen, Leben. Ein Gespräch mit Antonín Tenzer», in: *Werk, Bauen + Wohnen*, Jg. 75 / 42, Nr. 12, 1988, S. 58–66

- Švácha, Rostislav, «Sovětský konstruktivismus a česká architektura» [Der sowjetische Konstruktivismus und die tschechische Architektur], in: *Umění*, Jg. 36, 1988, S. 54–70

1989

- Švácha, Rostislav, «Tři dopisy Jaromíra Krejcara» [Drei Briefe Jaromír Krejcars], in: *Umění*, Jg. 37, Nr. 5, 1989, S. 466–472

1990

- Primus, Zdenek (Hrsg.), *Tschechische Avantgarde 1922–1940. Reflexe europäischer Kunst und Fotografie in der Buchgestaltung*, Ausstellungskatalog, Kunstverein Hamburg – Museum Bochum, 1990
- Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Devětsil. Czech Avant-Garde Art Architecture and Design of the 1920s and 30s*, Ausstellungskatalog, Museum of Modern Art Oxford – Design Museum London, 1990
- Švácha, Rostislav, «K architektonickému dílu Bohumila Steigenhöfera» [Zum architektonischen Werk Bohumil Steigenhöfers], in: *Umění*, Jg. 38, Nr. 3, 1990, S. 274–278
- Freeman, David, «Vzpomínky na Československo 1948» [Erinnerungen an die Tschechoslowakei 1948], in: *Architekt*, Jg. 36, Nr. 25/26, 1990, S. 1

1991

- Vondráčková, Jaroslava, *Kolem Mileny Jesenské* [Um Milena Jesenská], Praha: Torst, 1991
- Šlapeta, Vladimír, «Proč musel Jaromír Krejcar emigrovat?» [Warum musste Jaromír Krejcar emigrieren?], in: *Architekt*, Jg. 37, Nr. 1, 1991, S. 6
- Švácha, Rostislav, «Dva Krejcarovy dopisy» [Zwei Briefe Krejcars], in: *Umění*, Jg. 39, Nr. 2, 1991, S. 190–191

1992

- Buberová-Neumannová, Margarete, *Kafkova přítelkyně Milena*, Praha: Mladá fronta, 21992 / dt.: *Kafkas Freundin Milena*: 1963
- «Krejcar, Jaromír», in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 4: Kony–Mosa, Leipzig: Seemann, 1992, S. 46–47
- Šlapeta, Vladimír, «Krejcar, Jaromír», in: Pevsner, Nikolaus; Honour, Hugh; Fleming, John, *Lexikon der Weltarchitektur*, München: Prestel, 31992, S. 754

1993

- Marková-Kotýková, Marta, *Mýtus Milena. Milena Jesenská jinak* [Mythos Milena. Milena Jesenská anders], Praha: Primus, 1993
- Pfaff, Ivan, *Česká levice proti Moskvě 1936–1938* [Die tschechische Linke gegen Moskau 1936–1938], Praha: Naše vojsko, 1993
- Švácha, Rostislav, «Karel Teige and the Devetsil Architects», in: *Rassegna*, year 15, no. 53/1, 1993, S. 6–21
- Švácha, Rostislav, «K ikonografii české avantgardní architektury» [Zur Ikonografie der tschechischen Avantgardearchitektur], in: Anděl, Jaroslav (Hrsg.), *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu* [Kunst für alle Sinne. Die Avantgarde der Zwischenkriegszeit in der Tschechoslowakei], Ausstellungskatalog, Národní galerie v Praze, Valdštejnská jízdárna, Praha 1993, S. 46–51 / span.-engl., leicht gekürzt: «Hacia una iconografía de la arquitectura checa de vanguardia / Towards an Iconography of Czech Avant-Garde Architecture», in: *El Arte de la Vanguardia en Checoslovaquia 1918–1938 / The Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia 1918–1938*, Ausstellungskatalog, IVAM Centre Julio González, Valencia 1993, S. 120–131
- Švácha, Rostislav, «Paříž v Praze – Ikonografie české avantgardní architektury» [Paris in Prag – Zur Ikonografie der tschechischen Avantgardearchitektur], in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica-Aesthetica* 11, *Historia Artium*, I, 1993, S. 65–82

1994

- Černý, Václav, *Paměti I. 1921–1938* [Erinnerungen I. 1921–1938], Brno: Atlantis, 21994
- *Prague 1891–1941. Architecture and Design*, Ausstellungskatalog, City Art Centre, Edinburgh: City of Edinburgh Museums and Art Galleries, 1994
- Dačeva, Rumjana, «Dopisy Karla Teigeho Jaroslavu Sifertovi» [Die Briefe Karel Teiges an Jaroslav Seifert], in: *Umění*, Jg. 42, Nr. 1, 1994, S. 63–73
- Effenberger, Vratislav, «Vývojová cesta» [Ein Entwicklungsweg], in: Teige, Karel, *Osvobozování života a poezie. Studie z čtiřicátých let – Výbor z díla III* [Die Befreiung des Lebens und der Poesie. Studien aus den vierziger Jahren – Werkauswahl III], hrsg. von Jiří Brabec, Vratislav Effenberger, Květoslav Chvatík und Robert Kalivoda, Praha: Aurora, 1994, S. 600–664
- Švácha, Rostislav, «Teige jako inspirátor moderní architektury. Teige jako stavebník» [Teige als Inspirator der modernen Architektur. Teige als Bauherr], in: Srp, Karel (Hrsg.), *Karel Teige 1900–1951*, Ausstellungskatalog, Galerie hlavního města Prahy etc., Dům u kameného zvonu, Praha 1994, S. 81–95

1995

- Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jaromír Krejcar 1895–1949*, Ausstellungskatalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995
- Tenzer, Antonín, «Vzpomínky na Jaromíra Krejcara / Remembering Jaromír Krejcar», in: Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jaromír Krejcar 1895–1949*, Ausstellungskatalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, S. 7–15
- Švácha, Rostislav, «Život a dílo architekta Jaromíra Krejcara / The Life and Work of the Architect Jaromír Krejcar», in: Ders. (Hrsg.), *Jaromír Krejcar 1895–1949*, Ausstellungskatalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, S. 29–161
- Spechtenhauser, Klaus, «Mezi Le Corbusierem, Janem Kotěrou, Německem a Karlem Teigem: Hledání Krejcarovy teorie architektury / Between Le Corbusier an Jan Kotěra, Germany and Karel Teige: In Search of Jaromír Krejcar's Architectural Theory», in: Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jaromír Krejcar 1895–1949*, Ausstellungskatalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, S. 177–207
- Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Miroslav Lorenc – Jaromír Krejcar. Zlínská moderní architektura a pražská avantgarda / Moderne Architektur in Zlín und die Prager Avantgarde*, Ausstellungskatalog, Státní galerie ve Zlíně, Dům umění, Zlín 1995 (teilweise tschech.-dt.)
- Spechtenhauser, Klaus, «Architekt Jaromír Krejcar 1895–1949 / Der Architekt Jaromír Krejcar 1895–1949», in: Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Miroslav Lorenc – Jaromír Krejcar. Zlínská moderní architektura a pražská avantgarda / Moderne Architektur in Zlín und die Prager Avantgarde*, Ausstellungskatalog, Státní galerie ve Zlíně, Dům umění, Zlín 1995, S. 30–45
- Pažoutová, Kateřina; Švácha, Rostislav, «Rozhovor se Zdeňkem Plesníkem» [Ein Gespräch mit Zdeňk Plesník], in: Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Miroslav Lorenc – Jaromír Krejcar. Zlínská moderní architektura a pražská avantgarda / Moderne Architektur in Zlín und die Prager Avantgarde*, Ausstellungskatalog, Státní galerie ve Zlíně, Dům umění, Zlín 1995, S. 55–57
- Lukeš, Zdeněk, «Jaromír Krejcar (1895–1949)», in: *Ateliér*, Nr. 16/17, 1995, S. 6

- Vybíral, Jindřich, «Funkční krása architekta Jaromíra Krejčara» [Die funktionale Schönheit des Architekten Jaromír Krejcar], in: *Mladá fronta dnes*, 25.7.1995, S. 17
- Spechtenhauser, Klaus, «Vergessener Funktionalismus. Ausstellung zum 100. Geburtstag von Jaromír Krejcar in Prag», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 172, 27.7.1995, S. 37
- Pažout, Josef, «Jaromír Krejcar – jeden osud» [Jaromír Krejcar – ein Schicksal], in: *Literární noviny*, Nr. 32, 10.8.1995, S. 11
- Platzer(ová), Monika, «Galerie Jaroslava Fragnera představuje do 20. srpna expozici Jaromíra Krejčara» [Die Galerie Jaroslava Fragnera zeigt bis zum 20. August eine Ausstellung über Jaromír Krejcar], in: *Architekt*, Jg. 41, Nr. 14/15, 1995, S. 15
- Jager, Markus, «Jaromír Krejcar», in: *Bauwelt*, Jg. 86, 1995, S. 1464–1465
- Walden, Gert, «Bevor die Moderne hässlich wurde. Eine Werkschau des Prager Funktionalisten Jaromír Krejcar im Architekturforum Maculan», in: *Der Standard*, 12.10.1995, S. 11
- Toman, Jindřich, «Pořád tady rejdejší ... Tři dopisy Jaromíra Krejčara Romanu Jakobsonovi» [Ständig wird hier gelenkt ... Drei Briefe von Jaromír Krejcar an Roman Jakobson], in: *Umění*, Jg. 43, Nr. 6, 1995, S. 575–578

1996

- Castagnara Codeluppi, Manuela (Hrsg.), *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900–1951*, Ausstellungskatalog, Scuderie del Castello di Miramare, Trieste, Milano: Electa, 1996
- Zemánek, Jiří (Hrsg.), *Zdeněk Pešánek 1896–1965*, Ausstellungskatalog, Národní galerie v Praze, Sbírka moderního umění – Veletržní palác, Praha: Gema Art, 1996
- Pažoutová, Kateřina, «Jaromír Krejcar – Miroslav Lorenc. Zlínská moderní architektura a pražská avantgarda v Domě umění ve Zlíně» [Jaromír Krejcar – Miroslav Lorenc. Moderne Architektur in Zlín und die Prager Avantgarde im Dům umění in Zlín], in: *Architekt*, Jg. 42, Nr. 1/2, 1996, S. 40–41

1997

- Kohout, Michal; Šlapeta, Vladimír; Templ, Stephan, *Prag. Architektur des XX. Jahrhunderts*, Praha: Zlatý řez, 1997 / tschech.: *Praha. Architektura XX. století*: 1998

- Švácha, Rostislav, «K dějinám Krejčarova Olympiku» [Zur Geschichte von Krejcars Olympic], in: *Pražské památky 19. a 20. století. Sborník Pražského ústavu památkové péče* [Prager Denkmäler des 19. und 20. Jahrhunderts. Sammelband des Prager Denkmalinstituts], Praha: Brody, 1997 (*Staletá Praha* 23), S. 219–238
- Platovská, Marie, «Krejcarovo zubní muzeum» [Krejcars Zahn-Museum], in: *Umění*, Jg. 45, Nr. 3/4, 1997, S. 325–329

1998

- Kohout, Michal, Šlapeta, Vladimír, Templ, Stephan, *Praha. Architektura XX. století*, Praha: Zlatý řez, 1998 / dt.: *Prag. Architektur des XX. Jahrhunderts*: 1997
- Lahoda, Vojtěch; Nešlehová, Mahulena; Platovská, Marie; Švácha, Rostislav; Bydžovská, Lenka (Hrsg.), *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938* [Geschichte der tschechischen angewandten Kunst (IV/2) 1890/1938], Praha: Ústav dějin umění AVČR – Academia, 1998
- Autorenskollektiv, unter der Leitung von Růžena Baťková, *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha 1)*, Praha: Academia, 1998, S. 212–213

1999

- Blau, Eve; Platzer, Monika (Hrsg.), *Mythos Großstadt. Architektur und Stadtbaukunst in Zentral-europa 1890–1937*, Ausstellungskatalog, Obecní dům, Praha – CCA, Montréal – The Getty Research Institute, Los Angeles – Kunstforum, Wien, München – London – New York: Prestel, 1999
- Spechtenhauser, Klaus; Weiss, Daniel, «Karel Teige and the CIAM: The History of a Troubled Relationship», in: Dluhosch, Eric; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 1999, S. 216–255

2000

- Cohen, Jean-Louis, «Introduction», in: Teige, Karel, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2000 (*Text & Documents*), S. 1–55

2001

- Lukěš, Zdeněk, *Architektura 20. století* [Die Architektur des 20. Jahrhunderts], Praha: Správa pražského hradu – DaDa, 2001 (*Deset století architektury* 6)

2003

- Janáková, Iva (Hrsg.), *Ladislav Sutnar – Praha – New York – Design in Action*, Ausstellungskatalog, Uměleckoprůmyslové museum v Praze etc., Praha: Argo, 2003

2005

- Autorenkollektiv, *Stavební kniha. Meziválečná průmyslová architektura* [Baubuch. Industrie-architektur der Zwischenkriegszeit], Brno: Expo Data, 2005
- Veverka, Přemysl; Dvořáková, Dita; Koudelka, Petr; Krajčí, Petr; Lukšs, Zdeněk, *Slavné pražské vily* [Berühmte Prager Villen], Praha: Foibos – Národní technické muzeum, 2005

2006

- Valena, Tomáš; Winko, Ulrich, unter Mitarbeit von Fabian, Jeannette (Hrsg.), *Prager Architektur und die europäische Moderne*, Berlin: Gebr. Mann, 2006
- Stempl, Markus, «Eine Architektur für alle Sinne. Das Werk Jaromír Krejcars zur Zeit des Devětsil», in: Valena, Tomáš; Winko, Ulrich, unter Mitarbeit von Fabian, Jeannette (Hrsg.), *Prager Architektur und die europäische Moderne*, Berlin: Gebr. Mann, 2006, S. 73–88
- Svobodová, Markéta, «Českoslovenští studenti architektury na Bauhausu» [Tschechoslowakische Architekturstudenten am Bauhaus], in: *Umění*, Jg. 54, Nr. 5, 2006, 406–419
- Švácha, Rostislav, «Karel Teige und die Originalität der tschechischen Avantgarde», in: Valena, Tomáš; Winko, Ulrich, unter Mitarbeit von Fabian, Jeannette (Hrsg.), *Prager Architektur und die europäische Moderne*, Berlin: Gebr. Mann, 2006, S. 105–118

2007

- Marková, Marta, «Suche nach dem Vermächtnis von Jaromír Krejcar», in: *Illustrierte Neue Welt*, Apr./Mai 2007, S. 10

2010

- Fabian, Jeanette; Winko, Ulrich (Hrsg.), *Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft. Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918–1938*, Berlin: Gebr. Mann, 2010



Hefte der Architekturzeitschrift *Stavba*, Jg. 10, 1931–1932.
| Privatsammlung

Bibliografie

- 1 **Buchpublikationen: tschechische Architektur**
- 2 **Buchpublikationen: allgemeiner tschechischer Kontext (Kunst, Kultur, Geschichte)**
- 3 **Buchpublikationen: andere**
- 4 **Ausstellungskataloge: tschechische Architektur und Kunst**
- 5 **Ausstellungskataloge: andere**
- 6 **Periodika: tschechische**
- 7 **Periodika: andere**
- 8 **Ausgewählte Aufsätze**

1 **Buchpublikationen: tschechische Architektur**

- Autorenkollektiv, unter der Leitung von Růžena Baťková, *Umělecké památky Prahy. Nové Město, Vyšehrad, Vinohrady (Praha 1)*, Praha: Academia, 1998
- Autorenkollektiv, *Stavební kniha. Meziválečná průmyslová architektura* [Baubuch. Industriearchitektur der Zwischenkriegszeit], Brno: Expo Data, 2005
- Benešová, Marie, *Josef Gočár*, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1958
- ———, *Česká architektura v proměnách dvou století 1780–1980* [Die tschechische Architektur im Wandel zweier Jahrhunderte 1780–1980], Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984
- Bregant, Michal et al., *Kubistická Praha 1909–1925. Průvodce / Cubist Prague 1909–1925. A Guidebook*, Praha: Středoevropská galerie etc., 1995 / dt.: *Das kubistische Prag 1909–1925. Ein Stadtführer*, Praha: Středoevropská galerie etc., 1996
- Císařovský, Josef, *Jiří Kroha a meziválečná avantgarda* [Jiří Kroha und die Avantgarde der Zwischenkriegszeit], Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1967
- Crhonek, Iloš, *Architekt Bohuslav Fuchs. Celoživotní dílo* [Der Architekt Bohuslav Fuchs. Sein Lebenswerk], Brno: Petrov, 1995
- Czumalo, Vladimír, *Česka teorie architektury v letech okupace* [Die tschechische Architekturtheorie in den Jahren der Okkupation], Praha: Karolinum, 1991 (*Acta Universitatis Carolinae. Philosophica et Historica. Monographica* CXXXIII – 1990).
- Dvořáková, Dita (Hrsg.), *Karel Honzík. Za obzorem věčnosti* [Karel Honzík. Hinter dem Horizont der Sachlichkeit], Praha: Arbor vitae, 2002 (*Texty o architektuře* 1)
- ——— (Hrsg.), *Ladislav Žák. Byt a krajina* [Ladislav Žák. Wohnung und Landschaft], Praha: Arbor vitae, 2006 (*Texty o architektuře* 3)
- Fabian, Jeanette; Winko, Ulrich (Hrsg.), *Architektur zwischen Kunst und Wissenschaft. Texte der tschechischen Architektur-Avantgarde 1918–1938*, Berlin: Gebr. Mann, 2010
- Foltyn, Ladislav, *Slowakische Architektur und die tschechische Avantgarde 1918–1939*, Dresden: Verlag der Kunst, 1991
- Grus, Josef; Heythum, Antonín; Kučerová, Hana; Zelenka, František; Žák, Ladislav (Hrsg.), *Byt. Sborník Svazu československého díla* [Die Wohnung. Almanach des Tschechoslowakischen Werkbunds], Praha: Václav Petr, 1934
- Haas, Felix, *Architektura dvacátého století* [Die Architektur des zwanzigsten Jahrhunderts], Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1978, ²1980, ³1983
- Havlíček, Josef, *Návrhy a stavby* [Entwürfe und Bauten], Praha: Státní nakladatelství technické literatury, 1964
- Havlíček, Josef; Honzík, Karel, *Stavby a plány* [Bauten und Pläne], Praha: Odeon, 1931 (*MSA – Mezinárodní soudobá architektura* [Internationale Architektur der Gegenwart], Bd. 3)
- Honzík, Karel, *Moderní byt* [Die moderne Wohnung], Praha: Kuncíř, 1929
- ———, *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užitkové tvorbě vůbec* [Die Schaffung eines Lebensstils. Aufsätze über Architektur und angewandte Gestaltung überhaupt], Praha: Václav Petr, 1946, ²1947
- Hruža, Jiří, *Město Praha* [Die Stadt Prag], Praha: Odeon, 1989

- Kohout, Michal; Šlapeta, Vladimír; Templ, Stephan, *Prag. Architektur des XX. Jahrhunderts*, Praha: Zlatý řez, 1997 / tschech.: *Praha. Architektura XX. století*, Praha: Zlatý řez, 1998
- Kolíbal, Stanislav (Hrsg.), *Bedřich Feuerstein. Mezi domovem a světem* [Bedřich Feuerstein. Zwischen Heimat und Ferne], Praha: Arbor vitae, 2000
- Koula, Jan E., *Obytný dům dneška* [Das Wohnhaus von heute], Praha: Družstevní práce, 1931
- — —, *Nová česká architektura a její vývoj ve XX. století* [Die neue tschechische Architektur und ihre Entwicklung im 20. Jahrhundert], Praha: Česká grafická unie, 1940
- Kroha, Jiří, *Sociologický fragment bydlení* [Das Soziologische Fragment des Wohnens], Brno: Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody v Brně, 1973
- Ksandr, Karel; Girs, Václav; Ulrich, Petr (Hrsg.), *Müllerova vila* [Die Villa Müller], Praha: Argo, 2000
- Kubinzsky, Mihály, *Bohuslav Fuchs*, Budapest – Berlin (Ost): Akadémiai Kiadó – Henschelverlag, 1986
- Kubova, Alena, *L'Avant-garde architecturale en Tchécoslovaquie 1918–1939*, Liège: Pierre Mardaga, 1992
- Kudělka, Zdeněk, *Bohuslav Fuchs*, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966
- — —, *Brněnská architektura 1919–1928* [Brünnener Architektur 1919–1928], Brno: Blok, 1970
- Kudělka, Zdeněk; Chatrný, Jindřich (Hrsg.), *O nové Brno. Brněnská architektura 1919–1939* [Für ein neues Brno. Architektur in Brno 1919–1939], 2 Bde., Brno: Muzeum města Brna, 2000 / engl.: *For New Brno. The Architecture of Brno 1919–1939*, 2 Bde., Brno: Muzeum města Brna, 2000
- Lukš, Zdeněk, *Architektura 20. století* [Die Architektur des 20. Jahrhunderts], Praha: Správa pražského hradu – DaDa, 2001 (*Deset století architektury* 6)
- S.V.U. Mánes (Hrsg.), *Bedřich Feuerstein*, Praha 1936
- Masák, Miroslav; Švácha, Rostislav; Vybíral, Jindřich, *Veletržní palác v Praze* [Der Messepalast in Prag], Praha: Národní galerie v Praze, 1995 / engl.: *The Trade Fair Palace in Prague*, Prague: National Gallery in Prague, 1995
- Matys, Rudolf; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Vít Obrtel. Vlastovka, která má geometrické hnízdo* [Von der Schwalbe mit einem geometrischen Nest], Praha: Odeon, 1985
- Novák, Pavel, *Zlínská architektura 1900–1950* [Zlíner Architektur 1900–1950], Zlín: Čas, 1993
- Novotný, Otakar, *Jan Kotěra a jeho doba* [Jan Kotěra und seine Zeit], Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958
- Nový, Otakar, *Česká architektonická avantgarda* [Die tschechische Architekturavantgarde], Praha: Prostor, 1998
- Pechar, Josef, *Československá architektura 1945–1977* [Tschechoslowakische Architektur 1945–1977], Praha: Odeon, 1979
- Pechar, Josef; Ulrich, Petr, *Programy české architektury* [Programme der tschechischen Architektur], Praha: Odeon, 1981
- — — (Hrsg.), *Josef Polášek 1899–1946*, Brno: Obecní dům, 2004
- Riedl, Dušan; Samek, Bohumil, *Moderní architektura v Brně 1900–1965* [Moderne Architektur in Brno 1900–1965], Brno: Svaz architektů ČSSR, 1967
- Rossmann, Zdeněk, *Architekt Bohuslav Fuchs 1919–1929. Přehled architektonické tvorby za 10 let / Überblick seines architektonischen Schaffens innerhalb 10 Jahren / Résumé de sa création architectonique pendant 10 ans*, Bâle: Service des pays, 1930
- Schürer, Oskar, *Prag. Kultur, Kunst, Geschichte*, Wien – Leipzig – Prag: Rolf Passer, 1935
- Starý, Oldřich; Sutnar, Ladislav (Hrsg.), *Nejmenší dům. 18 projektů ze soutěže Svazu československého díla na typ nejmenšího řadového a volného rodinného domu* [Das Kleinstwohnhaus. 18 Projekte aus dem Wettbewerb des Tschechoslowakischen Werkbunds für Kleinstwohnhäuser in Zeilenbau oder freier Anordnung], Praha: Svaz československého díla, 1931
- Starý, Oldřich et al., *Tschechoslowakische Architektur. Von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, Praha: Artia, 1965
- Státní regulační komise hlavního města Prahy (Hrsg.), *Regulační plán Velké Prahy a okolí* [Der Regulierungsplan für Groß-Prag und Umgebung], Praha: Melantrich, 1931
- Svrček, Jaroslav B., *Jiří Kroha, Ženeva / Genf: Meister der Baukunst*, 1930
- Šenberger, Tomáš; Šlapeta, Vladimír; Ulrich, Petr, *Osada Baba. Plány a modely / Baba Housing Estate. Plans and Models*, Praha: Fakulta architektury ČVUT, 2000
- Šlapeta, Vladimír, *Moderní architektura v Prostějově 1900–1950* [Moderne Architektur in Prostějov 1900–1950], Prostějov 1977
- — —, *Praha 1900–1978. Průvodce po moderní architektuře* [Prag 1900–1978. Ein Führer durch die moderne Architektur], Praha: Národní technické muzeum, 1978
- — — (Hrsg.), *Jan Kotěra 1871–1923. Zakladatel moderní české architektury* [Jan Kotěra. Begründer der modernen tschechischen Architektur], Praha: Obecní dům – Kant, 2001 / engl.: *Jan Kotěra 1871–1923. The Founder of Modern Czech Architecture*, Prague: Municipal House – Kant, 2001

- Švácha, Rostislav, *Od moderny k funkcionalismu* [Von der Moderne zum Funktionalismus], Praha: Odeon, 1985; überarbeitet, Praha: Victoria Publishing, 21994 / engl., überarbeitet: *The Architecture of New Prague 1895–1945*, Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 1995
 - Teige, Karel (Hrsg.), *Mezinárodní soudobá architektura* [Internationale Architektur der Gegenwart], Praha: Odeon, 1929 (*MSA – Mezinárodní soudobá architektura* [Internationale Architektur der Gegenwart], Bd. 1)
 - ———, *Moderní architektura v Československu* [Moderne Architektur in der Tschechoslowakei], Praha: Odeon, 1930 (*MSA – Mezinárodní soudobá architektura* [Internationale Architektur der Gegenwart], Bd. 2) / engl.: *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2000 (*Text & Documents*; Einleitung: Jean-Louis Cohen)
 - ———, *Nejmenší byt* [Die Kleinstwohnung], Praha: Václav Petr, 1932 (*ESMA – Edice soudobé mezinárodní architektury* [Edition Internationale Architektur der Gegenwart], Bd. 1) / engl.: *The Minimum Dwelling*. Translated and introduced by Eric Dluhosch, Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 2002
 - ——— (Hrsg.), *Za socialistickou architekturu* [Für eine sozialistische Architektur], Praha: Levá fronta, 1933
 - ———, *Zahradní města nezaměstnaných* [Gartenstädte für Arbeitslose], Praha: Levá fronta, 1933
 - ———, *Architektura pravá a levá* [Die rechte und die linke Architektur], Praha: Levá fronta, 1934
 - ———, *Sovětská architektura* [Sowjetische Architektur], Praha 1936 (wieder abgedruckt in: Teige, Karel; Kroha, Jiří, *Avantgardní architektura* [Avantgardearchitektur], Praha: Československý spisovatel, 1969, S. 7–83)
 - ———, *L'architecture moderne en Tchécoslovaquie*, Prague 1947, «recueil spécial» der Zeitschrift *Tchécoslovaquie* / engl.: *Modern Architecture in Czechoslovakia*
 - Teige, Karel; Kroha, Jiří, *Avantgardní architektura* [Avantgardearchitektur], Praha: Československý spisovatel, 1969
 - Templ, Stephan, *Baba. Die Werkbundsiedlung Prag / The Werkbund Housing Estate Prague*, Basel – Boston – Berlin: Birkhäuser, 1999 / tschech.: *Baba. Osada Svazu čs. díla Praha*, Praha: Zlatý řez, 2000
 - Valena, Tomáš; Winko, Ulrich, unter Mitarbeit von Fabian, Jeannette (Hrsg.), *Prager Architektur und die europäische Moderne*, Berlin: Gebr. Mann, 2006
 - Žák, Ladislav, *Obytná krajina* [Die Wohnlandschaft], Praha: S.V.U. Mánes – Svoboda, 1947
- 2 Buchpublikationen: allgemeiner tschechischer Kontext (Kunst, Kultur, Geschichte)**
- Adlerová, Alena, *České užité umění 1918–1938* [Tschechische angewandte Kunst 1918–1938], Praha: Odeon, 1983
 - Autorenkollektiv, *ODEON dříve SNKLU. 15 let krásné knihy* [ODEON ehemals SNKLU. 15 Jahre schöne Bücher], Praha: Odeon, 1967
 - Brousek, Markéta, *Der Poetismus. Die Lehrjahre der tschechischen Avantgarde und ihrer Kritiker*, München: Hanser, 1975
 - Buber-Neumann, Margarete, *Kafkas Freundin Milena*, München: Gotthold Müller, 1963 / tschech.: Buberová-Neumannová, Margarete, *Kafkova přítelkyně Milena*, Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1982; Praha: Mladá fronta, 21992
 - Chvatík, Květoslav, *Bedřich Václavek a vývoj marxistické estetiky* [Bedřich Václavek und die Entwicklung der marxistischen Ästhetik], Praha: ČSAV, 1962
 - ———, *Tschechoslowakischer Strukturalismus. Theorie und Geschichte*, München: Fink, 1981
 - ——— (Hrsg.), *Jan Mukařovský. Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989
 - Chvatík, Květoslav; Pešat, Zdeněk (Hrsg.), *Poetismus*, Praha: Odeon, 1967
 - Černá, Jana, *Adresát Milena Jesenská* [Adressatin Milena Jesenská], Praha: Concordia, 1991
 - Černý, Václav, *Paměti I. 1921–1938* [Erinnerungen I. 1921–1938], Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1982; Brno: Atlantis, 21994
 - Dluhosch, Eric; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 1999
 - Effenberger, Vratislav, *Realita a poesie. K vývojové dialektice moderního umění* [Realität und Poesie. Zur dialektischen Entwicklung der modernen Kunst], Praha: Mladá fronta, 1969
 - Fronta. *Mezinárodní sborník soudobé aktivity* [Die Front. Internationaler Almanach der Aktivität der Gegenwart], Brno – Praha: Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství, 1927
 - Fučíková, Gusta, *Život s Juliem Fučíkem* [Mein Leben mit Julius Fučík], Praha: Svoboda, 1971
 - Hoensch, Jörg K., *Geschichte der Tschechoslowakischen Republik 1918 bis 1965*, Stuttgart etc.: Kohlhammer, 1966; erweitert: *Geschichte der Tschechoslowakei*, 31992
 - Honzík, Karel, *Ze života avantgardy. Zážitky architektovy* [Aus dem Leben der Avantgarde. Erlebnisse eines Architekten], Praha: Československý spisovatel, 1963

- Jähn, Karl-Heinz (Hrsg.), *Das Prager Kaffeehaus. Literarische Tischgesellschaften*, Berlin (Ost): Volk und Welt, 21990
- Karník, Zdeněk, *České země v éře První republiky (1918–1938)* [Die böhmischen Länder während der Ära der Ersten Republik (1918–1938)], 3 Bde., Praha: Libri, 2000ff.
- Klingan, Katrin; Gust, Kerstin (Hrsg.), *A Utopia of Modernity: Zlín. Revisting Baťa's Functional City*, Berlin: Jovis, 2009
- Kroutvor, Josef, *Praha – město ostrých hran* [Prag – Stadt der scharfen Kanten], Praha: Volvox Globator, 1992
- Kusák, Alexej, *Kultura a politika v Československu 1945–1956* [Kultur und Politik in der Tschechoslowakei 1945–1956], Praha: Torst, 1998
- Lahoda, Vojtěch; Nešlehová, Mahulena; Platovská, Marie; Švácha, Rostislav; Bydžovská, Lenka (Hrsg.), *Dějiny českého výtvarného umění (IV/1) 1890/1938* [Geschichte der tschechischen angewandten Kunst (IV/1) 1890/1938], Praha: Ústav dějin umění AVČR – Academia, 1998
- Lahoda, Vojtěch; Nešlehová, Mahulena; Platovská, Marie; Švácha, Rostislav; Bydžovská, Lenka (Hrsg.), *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938* [Geschichte der tschechischen angewandten Kunst (IV/2) 1890/1938], Praha: Ústav dějin umění AVČR – Academia, 1998
- Marková-Kotýková, Marta, *Mýtus Milena. Milena Jesenská jinak* [Mythos Milena. Milena Jesenská anders], Praha: Primus, 1993
- Mauritz, Markus, *Tschechien*, München: Südosteuropä-Gesellschaft – Regensburg: Friedrich Pustet, 2002
- Nezval, Vítězslav, *Z mého života* [Aus meinem Leben], Praha: Československý spisovatel, 1959
- Pfaff, Ivan, *Česká levice proti Moskvě 1936–1938* [Die tschechische Linke gegen Moskau 1936–1938], Praha: Naše vojsko, 1993
- Rein, Dorothea (Hrsg.), *Milena Jesenská. Alles ist Leben. Feuilletons und Reportagen 1919–1938*, Frankfurt am Main: Neue Kritik, 41996
- Seehase, Ilse, *Von der Verantwortung der Kunst*, Berlin (Ost): Akademie-Verlag, 1976
- Seifert, Jaroslav, *Na vlnách TSF*, Praha: Václav Petr, 1925; Reprint, Praha: Československý spisovatel, 1992 / dt.: *Auf den Wellen des TSF*, Wien: Hora Verlag, 1985
- ———, *Samá láska* [Lauter Liebe], Praha: Večernice, 1923
- ———, *Všecky krásy světa. Příběhy a vzpomínky*, Praha: Československý spisovatel, 1982, 21992 / dt.: *Alle Schönheiten der Welt. Geschichten und Erinnerungen*, Berlin (Ost): Aufbau, 1987
- Seifert, Jaroslav; Teige, Karel (Hrsg.), *Revoluční sborník Devětsil* [Revolutionärer Almanach Devětsil], Praha: Večernice, 1922
- Švácha, Rostislav; Platovská, Marie (Hrsg.), *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958* [Geschichte der tschechischen angewandten Kunst (V) 1939/1958], Praha: Ústav dějin umění AVČR – Academia, 2005
- Teige, Karel, *Stavba a báseň* [Bau und Gedicht], Praha: Vaněk & Votava, Edice Olymp, 1927
- ———, *Surrealismus proti proudu* [Surrealismus gegen den Strom], Praha: Surrealistická skupina v Praze, 1938; Reprint, Praha: Společnost Karla Teiga, 21993
- ———, *Vývojové proměny v umění* [Entwicklungen und Veränderungen in der Kunst], hrsg. von Vratislav Effenberger, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966 (*Edice Orientace* 3)
- ———, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let – Výbor z díla I* [Die Welt des Baus und des Gedichts. Studien aus den zwanziger Jahren – Werkauswahl I], hrsg. von Jiří Brabec, Vratislav Effenberger, Květoslav Chvatík und Robert Kalivoda, Praha: Československý spisovatel, 1966
- ———, *Liquidierung der «Kunst». Analysen, Manifeste*. Mit einem Nachwort von Paul Kruntorad, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968
- ———, *Zápasy o smysl moderní tvorby. Studie z třicátých let – Výbor z díla II* [Der Kampf um den Sinn moderner Gestaltung. Studien aus den dreißiger Jahren – Werkauswahl II], hrsg. von Jiří Brabec, Vratislav Effenberger, Květoslav Chvatík und Robert Kalivoda, Praha: Československý spisovatel, 1969
- ———, *Osvobození života a poezie. Studie z čtyřicátých let – Výbor z díla III* [Die Befreiung des Lebens und der Poesie. Studien aus den vierziger Jahren – Werkauswahl III], hrsg. von Jiří Brabec, Vratislav Effenberger, Květoslav Chvatík und Robert Kalivoda, Praha: Aurora, 1994
- Vančurová, Ludmila, *Dvacet šest krásných let* [Sechs- und zwanzig schöne Jahre], Praha: Československý spisovatel, 1967
- Vlašín, Štěpán et al. (Hrsg.), *Avantgarda známá a neznámá* [Die bekannt-unbekannte Avantgarde], Bd. 1: *Od proletářského umění k poetismu 1919–1924* [Von der proletarischen Kunst zum Poetismus 1919–1924], Bd. 2: *Vrchol a krize poetismu 1925–1928* [Höhepunkt und Krise des Poetismus 1925–1928], Bd. 3: *Generační diskuse 1929–1931* [Generationendiskussion 1929–1931], Praha: Svoboda, 1971, 1972, 1970
- Vondráčková, Jaroslava, *Kolem Mileny Jesenské* [Um Milena Jesenská], Praha: Torst, 1991
- Wagnerová, Alena, *Milena Jesenská. Biographie*, Mannheim: Bollmann, 1994

3 Buchpublikationen: andere

- Banham, Reyner, *Theory and Desing in the First Machine Age*, London: The Architectural Press, 1960 / dt.: *Die Revolution der Architektur. Theorie und Gestaltung im Ersten Maschinenzeitalter*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1964 (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie 209/210)
- —, *A Concrete Atlantis. U.S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900–1925*, Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 1986
- Behne, Adolf, *Der moderne Zweckbau*, München – Wien – Berlin: Drei Masken, 1926; Neuauflage: 1923. *Der moderne Zweckbau*, Frankfurt am Main – Berlin: Ullstein, 1964 (*Ullstein Bauwelt Fundamente* 10); Reprint, mit einem Nachw. zur Neuauflage von Ulrich Conrads, Berlin: Gebr. Mann, 1998 / engl.: *The Modern Functional Building*. Introduction by Rosemarie Haag Bletter, Translation by Michael Robinson, Santa Monica: The Getty Research Institute, 1996 (*Texts & Documents*)
- Benevolo, Leonardo, *Storia dell'architettura moderna*, 2 Bde., Bari: Laterza, 1960 / dt.: *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, 2 Bde., München: Callwey, 1964; 3 Bde., München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990
- —, *Storia della città*, Bari: Laterza, 1975 / dt.: *Die Geschichte der Stadt*, Frankfurt am Main – New York: Campus, 1983ff.
- Blau, Eve; Troy, Nancy J. (Hrsg.), *Architecture and Cubism*, publ. Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture (CCA) & Massachusetts Institute of Technology (MIT), Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 1997
- Boesiger, Willy; Girsberger, Hans (Hrsg.), *Le Corbusier 1910–65*, Zürich: Les Éditions d'Architecture, 1967
- Buber-Neumann, Margarete, *Von Potsdam nach Moskau. Stationen eines Irrwegs*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1957
- Chan-Magomedov, Selim Omarovič, *Moisej Ginzburg*, Milano: Franco Angeli Editore, 1975
- —, *Pioniere der sowjetischen Architektur. Der Weg zur neuen Architektur in den zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1983
- Clark, Katerina, *Moscow, the Fourth Rome. Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941*, Cambridge, Mass. – London: Harvard University Press, 2011
- Cohen, Jean-Louis; Abram, Joseph; Lambert, Guy (Hrsg.), *Encyclopédie Perret*, Paris: Monum, Éditions du patrimoine – Le Moniteur, 2002
- Conrads, Ulrich (Hrsg.), *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main – Berlin: Ullstein, 1964 (*Ullstein Bauwelt Fundamente* 1); Nachdruck, Braunschweig / Wiesbaden: Vieweg, 1975 (*Bauwelt Fundamente* 1), 21981
- Ėrenburg, Ilja, *A vse-taki ona vertitsja*, Berlin – Moskva: Gelikon, 1922 / dt.: Ehrenburg, Ilja, *Und sie bewegt sich doch*, Baden: LIT Verlag Lars Müller, 1988
- Flaker, Aleksandar (Hrsg.), *Glossarium der russischen Avantgarde*, Graz: Droschl, 1989
- Frampton, Kenneth, *Modern Architecture. A Critical History*, London: Thames & Hudson, 1980, 31992 / dt.: *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1983, 31989
- Giedion, Sigfried, *Befreites Wohnen*, Zürich – Leipzig: Orell Füssli, 1929; Faksimile-Reprint, hrsg. von Dorothee Huber, Frankfurt am Main: Taschenbücher Syndikat, 1985
- —, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1941 / dt.: *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Ravensburg: Maier, 1965; Zürich – München: Artemis, 41989
- —, *Walter Gropius. Mensch und Werk*, Teufen: Niggli, 1954
- Ginzburg, Moisej Jakovlevič, *Architektura sanatorija NKTP v Kislovodske* [Die Architektur des NKTP-Sanatoriums in Kislovodsk], Moskva: Izdatel'stvo Akademii Arkhitektury SSSR, 1940
- Golan, Romy, *Muralnomad. The Paradox of Wall Painting, Europe 1927–1957*, New Haven – London: Yale University Press, 2009
- Gropius, Walter, *Internationale Architektur*, München: Langen 1925, 21927 (*Bauhausbücher* 1); Faksimile-Reprint, mit einer Anm. des Hrsg. Hans M. Wingler und einem Nachw. von Peter Hahn, Mainz: Kupferberg, 1981 (*Neue Bauhausbücher*)
- Hays, Michael K., *Modernism and the Posthumanist Subject. The Architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*, Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 1992
- Hilberseimer, Ludwig, *Internationale neue Baukunst*, Stuttgart: Julius Hoffmann, 1927; neu hrsg. mit einem Nachw. von Martin Kieren, Berlin: Gebr. Mann, 1998
- Hitchcock, Henri-Russell; Johnson, Philip, *The International Style: Architecture since 1922*, New York: Norton, 1932 / dt.: *Der internationale Stil 1932*, Braunschweig / Wiesbaden: Vieweg, 1985 (*Bauwelt Fundamente* 70)

- Hölz, Christoph; Prinz, Regina (Hrsg.), *Winfried Nerdinger. Architektur, Macht, Erinnerung*, München – Berlin – London – New York: Prestel, 2004
- Internationale Kongresse für Neues Bauen (Hrsg.), *Die Wohnung für das Existenzminimum*, Frankfurt am Main: Englert & Schlosser, 1930, 21930; Stuttgart: Julius Hoffmann, 31933; Reprint, Nendeln: Kraus Reprint, 1979
- — — (Hrsg.), *Rationelle Bebauungsweisen*, Frankfurt am Main: Englert & Schlosser, 1931; Stuttgart: Julius Hoffmann, 1931; Reprint, Nendeln: Kraus Reprint, 1979
- Kähler, Gert, *Architektur als Symbolverfall – Das Dampfervotiv in der Baukunst*, Braunschweig / Wiesbaden: Vieweg, 1981 (*Bauwelt Fundamente* 59)
- Kroha, Jiří; Hruza, Jiří, *Sovětská architektonická avantgarda* [Die sowjetische Architekturavantgarde], Praha: Odeon, 1973
- Kruft, Hanno-Walter, *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*, München: C. H. Beck, 41995
- Lampugnani, Vittorio Magnago; Hanisch, Ruth; Schumann, Ulrich Maximilian; Sonne, Wolfgang (Hrsg.), *Architekturtheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004
- Le Corbusier, *Vers une Architecture*, Paris: Crès, 1923
- Lissitzky, El, *Russland. Die Rekonstruktion der Architektur in der Sowjetunion*, Wien: Anton Schroll, 1930 (*Neues Bauen in der Welt* 1); Neuausgabe, 1929. *Russland: Architektur für eine Weltrevolution*, Braunschweig / Wiesbaden: Vieweg, 1989 (*Bauwelt Fundamente* 14)
- Lissitzky-Küppers, Sophie (Hrsg.), *El Lissitzky. Maler Architekt Typograf Fotograf*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967, 41992
- Lissitzky-Küppers, Sophie; Lissitzky, Jens (Hrsg.), *El Lissitzky. Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1977 (*Fundus* 46)
- Lohse, Richard P., *Neue Ausstellungsgestaltung / Nouvelles conceptions de l'exposition / New Design in Exhibitions*, Erlenbach-Zürich: Verlag für Architektur, 1953
- Lucan, Jacques (Hrsg.), *Le Corbusier. Une encyclopédie*, Paris: Centre Georges Pompidou, 1987
- Lüder, Dagmar (Hrsg.), *Das Schicksal der Dinge. Beiträge zur Designgeschichte*, Dresden: Verlag der Kunst, 1989
- McLeod, Mary (Hrsg.), *Charlotte Perriand. An Art of Living*, New York: Harry N. Adams – The Architectural League of New York, 2003
- Meyer-Bergner, Lena (Hrsg.), *Hannes Meyer. Bauen und Gesellschaft – Schriften, Briefe, Projekte*, Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1980 (*Fundus* 64/65)
- Miljutin, Nikolaj A., *Problema stroitel'stva socialističeskych gorodov* [Das Problem des Baus sozialistischer Städte], Moskva – Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo, 1930 / dt.: *Sozgorod. Die Planung der neuen Stadt 1930*, Basel – Berlin – Boston: Birkhäuser, 1992
- Miller, Quintus, *Le Sanatorium. Architecture d'un isolement sublime*, Lausanne: École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Département d'Architecture, 1992 (*DA Informations* 136)
- Von Moos, Stanislaus, *Le Corbusier. Elemente einer Synthese*, Frauenfeld – Stuttgart: Huber, 1968 / engl., überarbeitet: *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 1979; überarbeitet und ergänzt, Rotterdam: 010 Publishers, 22009
- — —, *Industrieästhetik*, Disentis: Desertina, 1992 (*Ars Helvetica* XI)
- Moravánszky, Ákos, *Die Architektur der Donaumonarchie*, Berlin: Ernst & Sohn, 1988
- — —, *Competing Visions. Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture 1867–1918*, Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 1998
- Mumford, Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928–1960*, Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 2000
- Pehnt, Wolfgang, *Die Architektur des Expressionismus*, Teufen: Niggli, 1973; Ostfildern-Ruit: Hatje, 31998
- Pevsner, Nikolaus, *Europäische Architektur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, München: Prestel 1957, 31973
- Pevsner, Nikolaus; Honour, Hugh; Fleming, John, *Lexikon der Weltarchitektur*, München: Prestel, 1971, 31992
- Pistorius, Elke (Hrsg.), *Der Architektenstreit nach der Revolution. Zeitgenössische Texte Russland 1925–1932*, Basel – Berlin – Boston: Birkhäuser, 1992
- Roth, Alfred, *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Fünf Punkte zu einer neuen Architektur von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, Stuttgart: Wedekind, 1927
- — —, *Die Neue Architektur 1930–1940*, Zürich: Girsberger, 1940
- Rukschcio, Burkhardt; Schachel, Roland, *Adolf Loos. Leben und Werk*, Salzburg – Wien: Residenz, 1982, 21987
- Steinmann, Martin, *CIAM. Dokumente 1928–1939*, Basel – Boston – Stuttgart: Birkhäuser, 1979

- Švácha, Rostislav, *Le Corbusier*, Praha: Odeon, 1989
 - Tafuri, Manfredo; Dal Co, Francesco, *Weltgeschichte der Architektur. Klassische Moderne*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1988
 - Venturi, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven, *Learning from Las Vegas*, Cambridge, Mass. – London: MIT, 1972 / dt.: *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*, Braunschweig / Wiesbaden: Vieweg, 1979 (*Bauwelt Fundamente* 53)
 - Willett, John, *The New Sobriety, Art and Politics in the Weimar Period, 1917–1933*, London: Thames & Hudson, 1978 / dt.: *Explosion der Mitte. Kunst + Politik 1917–1933*, München: Rogner & Bernhard, 1981
 - Winkler, Klaus-Jürgen, *Der Architekt Hannes Meyer. Anschauungen und Werk*, Berlin (Ost): VEB Verlag für Bauwesen, 1989
- 4 Ausstellungskataloge: tschechische Architektur und Kunst**
- Anděl, Jaroslav (Hrsg.), *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu* [Kunst für alle Sinne. Die Avantgarde der Zwischenkriegszeit in der Tschechoslowakei], Národní galerie v Praze, Valdštejnská jízdárna, Praha 1993 / span.-engl., umfangreicher: *El Arte de la Vanguardia en Checoslovaquia 1918–1938 / The Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia 1918–1938*, IVAM Centre Julio González, Valencia 1993
 - Birgus, Vladimír (Hrsg.), *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*, Galerie hlavního města Prahy etc., Praha: Kant, 1999 / dt.: *Tschechische Avantgarde-Fotografie 1918–1948*, Stuttgart: Arnoldsche, 1999
 - Bydžovská, Lenka; Srp, Karel (Hrsg.), *Český Surrealismus 1929–1953* [Der tschechische Surrealismus 1929–1953], Galerie hlavního města Prahy, Praha: Argo, 1996
 - Castagnara Codeluppi, Manuela (Hrsg.), *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900–1951*, Scuderie del Castello di Miramare, Trieste, Milano: Electa, 1996
 - *Czech Modernism 1900–1945*, The Museum of Fine Arts, Houston etc., Boston – Toronto – London: Bulfinch Press / Little, Brown and Company, 1989
 - *Česká architektura 1945–1995 / Czech architecture 1945–1995*, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995
 - *Expresionismus v české umění 1905–1927* [Expressionismus in der tschechischen Kunst 1905–1927], Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského Hradu, Praha 1994
 - Fragner, Benjamin (Hrsg.), *Jaroslav Fragner. Náčrty a plány* [Jaroslav Fragner. Skizzen und Pläne], Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1999
 - Fuchs, Bohuslav; Oplt, Jaroslav; Rossmann, Zdeněk (Hrsg.), *Katalog výstavy stavebnictví a bydlení. Brno 8.–24.IX.1933* [Katalog der Bau- und Wohnausstellung. Brno 8.–24.IX.1933], Brno 1933
 - *Architekt Bohuslav Fuchs 1895–1972*, Dům umění města Brna, Brno 1995
 - Gilwann, Miroslav; Šlapeta, Vladimír, *Bedřich Rožehnal 1902–1984*, Obec architektů Brno, Brno 1993
 - Horňáková, Ladislava, *František Lydie Gahura. Zlínský architekt, urbanista a sochař* [František Lydie Gahura. Zlíner Architekt, Urbanist und Bildhauer], Státní galerie ve Zlíně, Zlín 1998
 - Janák, Pavel (Hrsg.), *Výstava bydlení. Stavba osady Baba* [Ausstellung des Wohnens. Der Bau der Baba-Siedlung], Praha: SČSD, 1932
 - Janáková, Iva (Hrsg.), *Ladislav Sutnar – Praha – New York – Design in Action*, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Praha: Argo, 2003 / engl.: *Ladislav Sutnar – Prague – New York – Design in Action*, Museum of Decorative Arts in Prague, Prague: Argo Publishers, 2003
 - *Adolf Loos – dílo v českých zemích / Adolf Loos – Works in the Czech Lands*, Muzeum hlavního města Prahy / The City of Prague Museum, Praha: Kant, 2009
 - Lukeš, Zdeněk, *Splátka dluhu. Praha a její německý hovořící architekti 1900–1938*, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha – Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Praha: Fraktály, 2002 / dt.: *Begleichung der Schuld. In Prag tätige deutschsprachige Architekten 1900–1938*, Jaroslav-Fragner-Galerie, Prag – Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg, Prag: Fraktály, 2002
 - Macharáčková, Marcela; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jiří Kroha (1893–1974). Architekt, malíř, designér, teoretik v proměnách umění 20. století*, Muzeum města Brna, Brno: Era, 2007 / engl.: *Jiří Kroha (1893–1974). Architect, Artist, Designer, Theoretician. A 20th Century Metamorphosis*, Brno City Museum, Brno: Era, 2007
 - Machonin, Jan; Ryndová, Soňa; Valchářová, Vladislava; Vinterová, Alena (Hrsg.), *Povolání: architekt(ka) / Profession: woman (architect)*, Galerie Nová síň, Praha, 2003
 - Nerdinger, Winfried, in Zusammenarbeit mit Horňáková, Ladislava und Sedláková, Radomíra (Hrsg.), *Zlín. Modellstadt der Moderne*, Architekturmuseum der TU München, Berlin: Jovis, 2009
 - Petrová Eva et al. (Hrsg.), *Skupina 42*, Galerie hlavního města Prahy, Městská knihovna, Praha: Akropolis, 1998
 - Platzer, Monika; Spechtenhauser, Klaus (Hrsg.), *Jiří Kroha. Kubist – Expressionist – Funktionalist – Realist*, Architektur Zentrum Wien, Wien: Sonderzahl, 1998

- *Prague 1891–1941. Architecture and Design*, City Art Centre, Edinburgh: City of Edinburgh Museums and Art Galleries, 1994
 - *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1997
 - Primus, Zdenek (Hrsg.), *Tschechische Avantgarde 1922–1940. Reflexe europäischer Kunst und Fotografie in der Buchgestaltung*, Kunstverein Hamburg – Museum Bochum, 1990
 - Rossmann, Zdeněk; Václavek, Bedřich (Hrsg.), *Výstava moderního bydlení Nový dům* [Die Ausstellung des modernen Wohnens Das Neue Haus], Brno: Uherka & Ruller, 1928
 - Schweighofer, Anton; Šlapeta, Vladimír; Podrecca, Boris, *Kamil Roškot 1886–1945. Das architektonische Werk*, Wiener Künstlerhaus, Wien: Bauforum, 1981
 - Sedláková, Radomíra, *Sorela. Česká architektura padesátých let* [Sorela. Tschechische Architektur der fünfziger Jahre], Národní galerie v Praze, Praha 1994
 - Soumar, Bohuslav (Hrsg.), *La Tchécoslovaquie à l'Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris 1937*, Praha: Melantrich, 1937
 - Srp, Karel (Hrsg.), *Karel Teige 1900–1951*, Galerie hlavního města Prahy etc., Dům u kameného zvonu, Praha 1994
 - Šlapeta, Vladimír, *Adolf Loos a česká architektura* [Adolf Loos und die tschechische Architektur], Louny: Galerie Benedikta Rejta etc., 1984; Reprint, Praha: Muzeum hlavního města Prahy, 2000
 - ———, *Die Brünner Funktionalisten. Moderne Architektur in Brunn (Brno)*, Institut für Raumgestaltung, Technische Fakultät der Universität Innsbruck, 1985
 - ———, *Czech Functionalism 1918–1938*, London: Architectural Association, 1987
 - ———, *Baťa. Architektura a urbanismus 1910–1950*, Státní galerie ve Zlíně, Zlín 1991 / engl.: *Baťa. Architecture and urbanism 1910–1950*, The state gallery in Zlín, Zlín 1991
 - Šmejkal, František; Švácha, Rostislav; Rous, Jan, *Devětsil. Česká výtvarná avantgarda dvacátých let* [Devětsil. Tschechische Avantgardekunst der 20er Jahre], Dům umění města Brna – Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice, Brno – Praha 1986
 - Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Devětsil. Czech Avant-Garde Art Architecture and Design of the 1920s and 30s*, Museum of Modern Art Oxford – Design Museum London, 1990
 - ——— (Hrsg.), *Vít Obrtel (1901–1988). Architektura, typografie, nábytek* [Vít Obrtel (1901–1988). Architektur, Typografie, Möbel], Galerie hlavního města Prahy, Praha 1992
 - ——— (Hrsg.), *Forma sleduje vědu. Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922–1948 / Form follows science. Teige, Gillar, and European Scientific Functionalism, 1922–1948*, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 2000
 - Švestka, Jiří; Vlček, Tomáš (Hrsg.), *1909–1925 Kubismus in Prag. Malerei, Skulptur, Kunstgewerbe, Architektur*, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Stuttgart: Hatje, 1991
 - *Tschechische Kunst der 20er und 30er Jahre. Avantgarde und Tradition*, Mathildenhöhe Darmstadt, 1988
 - Vondrová, Alena; Adlerová, Alena; Rous, Jan, *Český funkcionalismus 1920–1940* [Tschechischer Funktionalismus 1920–1940], Bd. 1: *Architektura*, Bd. 2: *Bytové zařízení* [Inneneinrichtung], Bd. 3: *Užitá grafika* [Angewandte Grafik], Moravská Galerie v Brně – Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha – Brno 1978
 - Von Vegesack, Alexander (Hrsg.), *Český kubismus. Architektura a design 1910–1925*, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Vitra Design Museum, Weil am Rhein 1991 / dt.: *Tschechischer Kubismus. Architektur und Design 1910–1925*
 - Vybíral, Jindřich, *Jiný dům. Německá a rakouská architektura v letech 1890–1938 na Moravě a ve Slezsku / Das andere Haus. Die Deutsche und die österreichische Architektur in Mähren und Schlesien in den Jahren 1890–1938*, Národní galerie v Praze, Praha 1993
 - *Za novou architekturu. Práce českých architektů 1900–1940* [Für eine neue Architektur. Arbeiten tschechischer Architekten 1900–1940], Praha 1940 (identisch mit: *Architektura*, Jg. 2, Nr. 6/7, 1940)
 - Zemánek, Jiří (Hrsg.), *Zdeněk Pešánek 1896–1965*, Národní galerie v Praze, Sbírka moderního umění – Veletržní palác, Praha: Gema Art, 1996
- 5 Ausstellungskataloge: andere**
- Abraham, Joseph (Hrsg.), *Hugo P. Herdeg. Photographie / Photographer / Photograph 1909–1953*, École des Beaux-Arts de Metz – Columbia University – Schweizerische Stiftung für die Photographie, Metz 1994
 - *Art & Publicité*, Centre Georges Pompidou, Paris 1990
 - Chan-Magomedov, Selim O.; Schädlich, Christian (Hrsg.), *Avantgarde I 1900–1923. Russisch-sowjetische Architektur*, Kunsthalle Tübingen etc., Stuttgart: Hatje, 1991
 - ——— (Hrsg.), *Avantgarde II 1924–1937. Sowjetische Architektur*, Kunsthalle Tübingen etc., Stuttgart: Hatje, 1993

- Blau, Eve; Platzer, Monika (Hrsg.), *Mythos Großstadt. Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890–1937*, Obecní dům, Praha – CCA, Montréal – The Getty Research Institute, Los Angeles – Kunstforum, Wien, München – London – New York: Prestel, 1999
 - Cohen, Jean-Louis (Hrsg.), *Les années 30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, Musée des Monuments français, Paris: Éditions du patrimoine, 1997
 - *A Different World. Emigre Architects in Britain 1928–1958*, RIBA Heinz Gallery, London 1995
 - *Exposition Internationale – Paris 1937 – Arts et Techniques dans la Vie Moderne. Guide officielle*, Paris: Société pour le Développement du Tourisme, 1937
 - *Konstruktivistische Internationale Schöpferische Arbeitsgemeinschaft. 1922–1927. Utopien für eine europäische Kultur*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf – Staatliche Galerie Moritzburg Halle, 1992
 - Lemoine, Bertrand (Hrsg.), *Paris 1937. Cinquante-naire de l'Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne*, Institut Français d'Architecture – Paris-Musées, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1987
 - Adolf Loos, Graphische Sammlung Albertina – Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1989
 - Hannes Meyer 1889–1954 *Architekt Urbanist Lehrer*, Bauhaus-Archiv Berlin – Deutsches Architektur-museum Frankfurt am Main – Museum für Gestaltung Zürich, Berlin 1989
 - Von Moos, Stanislaus (Hrsg.), *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920–1925*, Museum für Gestaltung Zürich – Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung Berlin etc., Berlin: Ernst & Sohn, 1987
 - Stanislawski, Ryszard; Brockhaus, Christoph (Hrsg.), *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 1994
 - *Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977*, Neue Nationalgalerie etc., Berlin: Reimer, 1977
 - Von Vegesack, Alexander; von Moos, Stanislaus; Rüegg, Arthur; Kries, Mateo (Hrsg.), *Le Corbusier. The Art of Architecture*, Vitra Design Museum, Weil am Rhein – NAI, Rotterdam – RIBA, London, Weil am Rhein 2007
 - *Wem gehört die Welt? Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1977
- 6 Periodika: tschechische**
- Aufgeführt sind hier insbesondere Periodika-Jahrgänge und -Einzelhefte mit Beiträgen zur behandelten Thematik.
- *Architekt*, Jg. 36, Nr. 4, 1990 >
 - *Architekt SIA*, Jg. 36, 1937
 - *Architektura*, Jg. 1, 1939 – Jg. 4, 1942 (Fusion aus *Stavba*, *Stavitel* und *Styl*) > *Architektura ČSR*
 - *Architektura ČSR*, Jg. 5, 1945–1946 – Jg. 49, 1990 (Jg. 19, 1960 – Jg. 28, 1969 unter dem Titel *Architektura ČSSR*, Jg. 49, 1990 unter dem Titel *Architektura*)
 - *Ars* 1, 1989
 - *Bytová kultura*, Jg. 1, 1924–1925; Jg. 2, 1934 (auch als separate dt. Sprachausgabe: *Wohnkultur*)
 - *Československé noviny*, Jg. 1, 1922 – Jg. 2, 1923
 - *Československý architekt*, Jg. 1, 1955 – Jg. 36, Nr. 3, 1990 > *Architekt*
 - *Disk* 1, 1923; 2, 1925
 - *Domov*, Jg. 22, 1982 – Jg. 26, 1986
 - *ERA* 21, Jg. 1, 2001 >
 - *Forum*, Jg. 1, 1931 – Jg. 8, 1938
 - *Host*, Jg. 4, 1924–1925
 - *Index*, Jg. 1, 1929 – Jg. 10, 1938
 - *Kmen*, Jg. 1, 1927
 - *Levá fronta*, Jg. 1, 1930–1931 – Jg. 3, 1932–1933
 - *Magazin Aka*, Nr. 1, 1937, Nr. 2, 1938
 - *Magazin dp* (= Družstevní práce), Jg. 1, Nr. 4, 1933 – Jg. 4, 1936–1937
 - *Musaion*, 1931
 - *Nová Praha*, Jg. 9, 1928
 - *Panorama*, Jg. 15, 1937
 - *Praha – Moskva*, Jg. 1, 1936 – Jg. 4, 1939
 - *Pásmo*, Jg. 1, 1924–1925 – Jg. 2, 1925–1926
 - *Pestrý týden*, Jg. 2, 1927; Jg. 11, 1936; Jg. 12, 1937
 - *Přítomnost*, Jg. 12, 1935 – Jg. 15, 1938
 - *ReD* (= Revue Devětsilu), Jg. 1, 1927–1928 – Jg. 3, 1929–1931
 - *Rozpravy Aventina*, Jg. 1, 1925–1926 – Jg. 9, 1933–1934
 - *Stavba*, Jg. 1, 1922 – Jg. 14, 1937–1938 > *Architektura*
 - *Stavba*, Jg. 1, 1994 >
 - *Stavitel*, Jg. 1, 1919 – Jg. 16, 1938 > *Architektura*
 - *Stavitelské listy*, Jg. 34, 1938
 - *Styl*, Jg. 1, 1908 – Jg. 5, 1913; Jg. 1 (6), 1920 – Jg. 16 (21), 1938 > *Architektura*
 - *Světovzor*, Jg. 37, 1937
 - *Tchéco-Verre*, Jg. 1, 1934 – Jg. 5, 1938
 - *Tvorba*, Jg. 5, 1930 – Jg. 8, 1933
 - *Umění*, Jg. 28, 1980 >

- *Umění a řemesla*, Nr. 3, 1977; Nr. 4, 1979; Nr. 3, 1980; Nr. 3, 1984
- *Veraikon*, Jg. 10, 1924
- *Volné směry*, Jg. 1, 1897 – Jg. 41, 1949
- *Země sovětů*, Jg. 1, 1931–1932 – Jg. 4, 1935
- *Zlatý řez / Golden Section*, Nr. 1, 1992 >
- *Zprávy veřejné služby technické*, Jg. 19, 1937 – Jg. 20, 1938
- *Žijeme*, Jg. 1, 1931–1932 – Jg. 3, Nr. 3, 1933 (Jg. 3, Nr. 1–3, 1933 unter dem Titel *Jak Žijeme*) > *Magazin dp*
- *Život*, Bd. 1, 1921; Bd. 2, 1922 (*Sborník nové krásy*); Bd. 20, 1946

7 Periodika: andere

- *De 8 OPBOUW*, Jg. 3, Nr. 12, 1932
- *AMC. Architecture – mouvement – continuité*, n° 16, 1987
- *L'Architecture d'aujourd'hui*, année 4, n° 5, 1933 (*L'architecture moderne en Tchécoslovaquie*); année 5, n° 2, 1935; année 7, 1937
- *Der Architekt*, Nr. 8, 1999 (*Böhmen und Mähren*)
- *Archithese*, H. 12, 1974; Jg. 10, Nr. 6, 1980 (*Avantgarde zwischen West und Ost*); Jg. 18, Nr. 1, Nr. 2, 1988
- *Bauforum*, Jg. 23, Nr. 136, 1990 (*Baťa. Architektur eines Unternehmens*)
- *Bauhaus*, Jg. 1, 1926 – Jg. 4, 1931
- *Bauwelt*, Jg. 86, 1995
- *Cahiers d'Art*, année 12, n°s 8–10, 1937
- *Das Werk*, Jg. 21, 1934; Jg. 24, 1937
- *Form + Zweck*, Nr. 2, 1978
- *G. Material zur elementaren Gestaltung*, Nr. 2, 1923
- *Oppositions* 4, 1974
- *Rassegna*, anno 2, no. 3, 1980; anno 12, no. 43/3, 1990; year 15, no. 53/1, 1993 (*Karel Teige, Architecture and Poetry*); year 19, no. 70/2, 1997
- *Sovremennaja architektura*, Jahr 2, 1927
- *Techniques et architecture*, année 8, n° 3/4, 1948 (*Tchécoslovaquie*)
- *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, Jg. 12, 1928
- *Werk, Bauen + Wohnen*, Jg. 75/42, Nr. 12, 1988
- *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, Jg. 26, 1979
- (o. A.), «Architekt v SSSR» [Ein Architekt in der UdSSR], in: *Index*, Jg. 5, Nr. 10, 1933, S. 35 (Ausschnitt aus einem Brief von Hannes Meyer an die Redaktion von *Index*)
- (o. A.), «Sjezd socialistických architektů v Praze» [Kongress der sozialistischen Architekten in Prag], in: *Stavba*, Jg. 12, 1934–1935, S. 175–176
- Anděl, Jaroslav, «Introducción / Introduction», in: *El Arte de la Vanguardia en Checoslovaquia 1918–1938 / The Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia 1918–1938*, Ausstellungskatalog, IVAM Centre Julio González, Valencia 1993, S. 9–11
- Altschul, Pavel, «Závěry z pařížské výstavy» [Schlüsse aus der Pariser Ausstellung], in: *Světobzor*, Jg. 37, Nr. 47, 25. Nov. 1937, S. 774–775; Nr. 48, 2. Dez. 1937, S. 796–798; Nr. 49, 9. Dez. 1937, S. 812–814, 818; Nr. 50, 16. Dez. 1937, S. 831–833; Nr. 51, 23. Dez. 1937, S. 856–859 (gezeichnet «P. A.»)
- *Architektonická skupina Levé fronty* [Architekturgruppe der Linksfront], «Zásadní stanovisko k pražské soutěži na domy s malými byty» [Grundlegende Stellungnahme zum Prager Wettbewerb für Häuser mit Kleinstwohnungen], in: *ReD*, Jg. 3, 1929–1931, S. 285–287
- Baird, George, «Architecture and Politics: A Polemical Dispute. A Critical Introduction to Karel Teige's «Mundaneum», 1929 and Le Corbusier's «In Defense of Architecture», 1933», in: *Oppositions* 4, 1974, S. 80–82
- Behne, Adolf, «Německý dopis» [Ein deutscher Brief], in: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924, S. 47–49
- —, «Kronika německého stavebního umění po válce» [Eine Chronik deutscher Nachkriegsbaukunst], in: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924, S. 97–100
- —, «O stavbě měst», in: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924, S. 145 / dt.: «Über Städtebau», in: *G. Material zur elementaren Gestaltung*, Nr. 2, 1923, S. 2
- —, «Umění v Rusku» [Kunst in Russland], in: *Stavba*, Jg. 2, 1923–1924, S. 172–174
- Benš, Adolf, «K soutěži na zastavění Letné» [Zum Bebauungswettbewerb der Letná], in: *Stavitel*, Jg. 10, 1929, S. 17–30
- —, «Paříž 1937. Poznámky o architektuře výstavy francouzských a cizích pavilonů» [Paris 1937. Anmerkungen zur Ausstellungsschitektur der französischen und anderen Pavillons], in: *Stavitel*, Jg. 16, 1937–1938, S. 78–80
- Benš, Adolf, G. & N. (= Jan Gillar, Nusim Nesis), «Výstava proletářského bydlení» [Ausstellung über proletarisches Wohnen], in: *Stavitel*, Jg. 12, 1931, S. 101–106

8 Ausgewählte Aufsätze

- (o. A.), «Jan Kotěra», in: *Volné směry*, Jg. 22, 1923–1924, unpag., vor S. 81 (Nekrolog)
- (o. A.), «K otázce regulace Prahy» [Zur Frage der Regulierung Prags], in: *Stavba*, Jg. 4, 1925–1926, S. 97–99

- Bisang, Helen, «Baba» und «Neubühl». Ausstellungsquartier und Wohnausstellung», in: *Archithese*, Jg. 18, Nr. 1, 1988, S. 42–46
- Cohen, Jean-Louis, «Il nostro cliente è il nostro padrone», in: *Rassegna*, anno 2, no. 3, 1980, S. 47–60
- —, «Zlín. An Industrial Republic», in: *Rassegna*, year 19, no. 70/2, 1997, S. 42–45
- —, «Introduction», in: Teige, Karel, *Modern Architecture in Czechoslovakia and Other Writings*, Los Angeles: The Getty Research Institute, 2000 (*Text & Documents*), S. 1–55
- Černý, Antonín; Hlavsa, Jaroslav; Klen, Jiří, «K situaci v naší architektuře» [Zur Lage unserer Architektur], in: *Tvorba*, Jg. 19, 1950, S. 529–530, 559–560, 581–583
- Dačeva, Rumjana, «Dopisy Karla Teigeho Jaroslavu Sifertovi» [Die Briefe Karel Teiges an Jaroslav Seifert], in: *Umění*, Jg. 42, Nr. 1, 1994, S. 63–73
- Dluhosch, Eric, «Nejmenší byt». The Minimum Dwelling», in: *Rassegna*, year 15, no. 53/1, 1993, S. 30–37
- —, «Teige's Minimum Dwelling as a Critique of Modern Architecture», in: Dluhosch, Eric; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 1999, S. 140–193
- Van Doesburg, Theo, «Architectuurvernieuwingen in het buitenland. Frankrijk, Duitsland, Oostenrijk, Tjechoslowakije etc.» [Titel leicht wechselnd], in: *Bouwbedrijf*, Jg. 3, 1926, S. 74–78; 191–194; 228–231; 266–268; 296–298; 346–349; 371–372; 424–427; 477–479; Jg. 4, 1927, S. 40–44; 88–91; 217–220
- Dvořák, Vilém, «Moderne tschechische Architektur», in: *Österreichs Bau- und Werkkunst*, Jg. 3, H. 11, 1927, S. 253–264
- Effenberger, Vratislav, «Doslov» [Nachwort], in: Teige, Karel, *Vývojové proměny v umění* [Entwicklungen und Veränderungen in der Kunst], hrsg. von Vratislav Effenberger, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966 (*Edice Orientace* 3), S. 339–397
- —, «Nové umění» [Die neue Kunst], in: Teige, Karel, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let – Výbor z díla I* [Die Welt des Baus und des Gedichts. Studien aus den zwanziger Jahren – Werkauswahl I], hrsg. von Jiří Brabec, Vratislav Effenberger, Květoslav Chvatík und Robert Kalivoda, Praha: Československý spisovatel, 1966, S. 575–619
- —, «O podstatnost tvorby» [Über das Wesen des Schaffens], in: Teige, Karel, *Zápasy o smysl moderní tvorby. Studie z třicátých let – Výbor z díla II* [Der Kampf um den Sinn moderner Gestaltung. Studien aus den dreißiger Jahren – Werkauswahl II], hrsg. von Jiří Brabec, Vratislav Effenberger, Květoslav Chvatík und Robert Kalivoda, Praha: Československý spisovatel, 1969, S. 679–727
- —, «Vývojová cesta» [Ein Entwicklungsweg], in: Teige, Karel, *Osvobození života a poezie. Studie z čtyřicátých let – Výbor z díla III* [Die Befreiung des Lebens und der Poesie. Studien aus den vierziger Jahren – Werkauswahl III], hrsg. von Jiří Brabec, Vratislav Effenberger, Květoslav Chvatík und Robert Kalivoda, Praha: Aurora, 1994, S. 600–664
- Ěrenburg, Il'ja, «Konstrukce» [Konstruktion], in: *Život. Sborník nové krásy*, Bd. 2, 1922, S. 29–34
- Frampton, Kenneth, «The Humanist v. the Utilitarian Ideal», in: *Architectural Design*, vol. 38, no. 3, 1968, S. 134–136
- —, «Una modernidad digna de su nombre: Notas sobre la vanguardia arquitectonica ceca / A Modernity Worthy of the Name: Notes on the Czech Architectural Avant-Garde», in: *El Arte de la Vanguardia en Checoslovaquia 1918–1938 / The Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia 1918–1938*, Ausstellungskatalog, IVAM Centre Julio González, Valencia 1993, S. 213–231
- —, «L'histoire de la modernité dans l'architecture tchèque 1910–1938», in: *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, Ausstellungskatalog, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1997, S. 218–229
- Gebrian, Jiří, «Na okraj Le Corbusierovy návštěvy roku 1935» [Randbemerkungen zum Besuch Le Corbusiers 1935], in: Pokluda, Zdeněk (Hrsg.), *Gottwaldovsko od minulosti k současnosti*, Bd. 2, Gottwaldov: Okresní archiv, 1980, S. 137–146
- Cibula, Václav, «Pražské literární a umělecké kavárny» [Die Prager Literaten- und Künstlercafés], in: *Prostor*, Jg. 6, Nr. 22, 1992, S. 165–172
- Haag Bletter, Rosmarie, «Introduction», in: Behne, Adolf, *The Modern Functional Building*. Translation by Michael Robinson, Santa Monica: The Getty Research Institute, 1996, S. 1–83
- Hain, Simone, «Das Bauhaus und die tschechische architektonische Avantgarde», in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, Jg. 26, 1979, S. 411–416
- —, «Karel nel Paese delle Meraviglie. I conflitti teorici degli anni Trenta / Karel in Wonderland. The Theoretical Conflicts of the Thirties», in: Castagnara Codeluppi, Manuela (Hrsg.), *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900–1951*, Ausstellungskatalog, Scuderie del Castello di Miramare, Trieste, Milano: Electa, 1996, S. 117–128 / 311–315
- —, «Moderne von unten», in: *Der Architekt*, Nr. 1, 1996, S. 30–36

- Hannauer, Karel, «Architekt Jeanneret-Le Corbusier – v Praze» [Architekt Jeanneret-Le Corbusier – in Prag], in: *České slovo*, Jg. 10, Nr. 235, 9.10.1928, S. 5
- Hek, Jiří, «Levá fronta v Brně a na Moravě v letech 1929–1935» [Die Linksfront in Brno und in Mähren in den Jahren 1929–1935], in: *Literární archiv. Sborník Památníku národního písemnictví*, Jg. 10, 1975, Praha 1978, S. 179–276
- Hilpert, Thilo, «Der Funktionalismus-Streit. Bemerkungen zu einer Diskussion von 1929», in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, Jg. 26, 1979, S. 373–381
- Honzík, Karel, «Toporná modernost» [Steife Modernität], in: *Pásmo*, Jg. 2, Nr. 3, 1925–1926, S. 43–44, auch in: *Přítomnost*, Jg. 2, 1925, S. 759–761
- ———, «Estetika v žaláří» [Ästhetik hinter Gittern], in: *Stavba*, Jg. 5, 1926–1927, S. 166–172
- ———, «Úvahy o architektuře» [Betrachtungen über Architektur], in: *Volné směry*, Jg. 30, 1933–1934, S. 226–228
- ———, «Architekt – či řečník? (K přednášce p. Hannese Meyera o sovětské architektuře.)» [Architekt – oder Redner? (Zum Vortrag Hrn. Hannes Meyers über sowjetische Architektur)], in: *Přítomnost*, Jg. 13, Nr. 7, 19.2.1936, S. 100–101
- Janák, Pavel, «Obnova průčelí» [Die Erneuerung der Fassade], in: *Umělecký měsíčník*, Jg. 2, 1912–1914, S. 85–95
- ———, «Krásná budoucnost» [Eine schöne Zukunft], in: *Styl*, Jg. 2 (7), Nr. 1, 1921, S. 9–10
- Kalivoda, František, «Mezinárodní kongresy moderní architektury» [Die internationalen Kongresse für Neues Bauen], in: *Index*, Jg. 7, Nr. 9, 1935, S. 97–104
- Kotěra, Jan, «O novém umění» [Über die neue Kunst], in: *Volné směry*, Jg. 4, 1900, S. 189–195 / dt.: «Über die neue Kunst», in: Lampugnani, Vittorio Magnago; Hanisch, Ruth; Schumann, Ulrich Maximilian; Sonne, Wolfgang (Hrsg.), *Architekturtheorie 20. Jahrhundert. Positionen, Programme, Manifeste*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004, S. 30–33
- ———, «Architekt Otto Wagner», in: *Volné směry*, Jg. 19, 1918, S. 229–230
- Koula, Jan E., «Jak jsem uvítal Le Corbusiera v Praze» [Wie ich Le Corbusier in Prag empfing], in: *Československý architekt*, Jg. 20, Nr. 21, 1974, S. 6
- ———, «Le Corbusier v Praze» [Le Corbusier in Prag], in: *Československý architekt*, Jg. 21, Nr. 2, 1975, S. 6
- Kramer, Jürgen, «Die Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands (ARKBD)», in: *Wem gehört die Welt? Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik*, Ausstellungskatalog, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Staatliche Kunsthalle Berlin, Berlin 1977, S. 174–204
- Kroha, Jiří, «Die Architektur im Krisenjahr 1933», in: *Forum*, Jg. 3, 1933, S. 289–291
- ———, «Nová orientace československé architektury» [Die Neuorientierung der tschechoslowakischen Architektur], in: *Architektura ČSR*, Jg. 8, 1949, S. 66–67
- ———, «O socialistický realismus v naší architektuře» [Über den Sozialistischen Realismus in unserer Architektur], in: *Architektura ČSR*, Jg. 9, 1950, S. 2–8
- Kubova, Alena, «Politisch Bauen. Prag 1930», in: *Springer. Hefte für Gegenwartskunst*, Jg. 3, Nr. 1, 1997, S. 62–67
- Kudělka, Zdeněk, «Činnost Adolfa Loose v Československu» [Adolf Loos' Tätigkeit in der Tschechoslowakei], in: *Sborník prací filosofické fakulty Brněnské university. Řada uměnovědná*, XXII, 1973, F 17, S. 141–155 (I); XXIII, 1974, F 18, S. 7–32 (II)
- Le Corbusier, «Architektura a purism / Architecture et purisme», in: *Život. Sborník nové krásy*, Bd. 2, 1922, S. 74–80, 81–85 (gezeichnet «Le Corbusier-Saugnier»)
- ———, «Obrana architektury. Odpověď K. Teigovi» [Verteidigung der Architektur. Antwort an K. Teige], in: *Musaion* 2, 1931, S. 27–52 / franz.: «Défense de l'architecture», in: *L'Architecture d'aujourd'hui*, année 4, n° 10, 1933, S. 38–61
- Le Corbusier; Jeanneret, Pierre, «Fünf Punkte zu einer neuen Architektur», in: Roth, Alfred, *Zwei Wohnhäuser von Le Corbusier und Pierre Jeanneret. Fünf Punkte zu einer neuen Architektur von Le Corbusier und Pierre Jeanneret*, Stuttgart: Wedekind, 1927, S. 5–7 / tschech.: «5 thésí o nové architektuře», in: *ReD*, Jg. 1, 1927–1928, S. 186–187
- Lisková, J.; Šula, I., «Pařížská výstava – umístění – regulace» [Die Pariser Ausstellung – Anlage – Regulierung], in: *Architekt SIA*, Jg. 36, 1937, S. 129–131
- Lukeš, Zdeněk, «Nad dopisy Bedřicha Feuersteina Josefu Havlíčkovi» [Zu den Briefen Bedřich Feuersteins an Josef Havlíček], in: *Umění*, Jg. 35, Nr. 2, 1987, S. 104–128
- Máčel, Otakar, «Karel Teige und die tschechische Avantgarde», in: *Archithese*, Jg. 10, Nr. 6, 1980, S. 20–25, 32
- ———, «L'Esprit nouveau in Prag», in: Von Moos, Stanislaus (Hrsg.), *L'Esprit Nouveau. Le Corbusier und die Industrie 1920–1925*, Ausstellungskatalog, Museum für Gestaltung Zürich – Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung Berlin etc., Berlin: Ernst & Sohn, 1987, S. 160–163

- ———, «Paradise Lost: Teige and Soviet Russia», in: *Rassegna*, year 15, no. 53/1, 1993, S. 70–77
- ———, «La critica e i suoi strumenti. Teige e Stavba, 1923–1927 / The Critic and his Medium. Teige and Stavba, 1923–1927», in: Castagnara Codeluppi, Manuela (Hrsg.), *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900–1951*, Ausstellungskatalog, Scuderie del Castello di Miramare, Trieste, Milano: Electa, 1996, S. 91–99 / 301–304
- Mádl, Karel B., «Příchozí umění» [Kommende Kunst], in: *Volné směry*, Jg. 3, 1899, S. 117–142
- Markovič, E., ««Umenie a technika v modernom živote» na svetovej výstave v Paríži v roku 1937» [«Kunst und Technik» im modernen Leben an der Weltausstellung in Paris 1937], in: *Slovenský staviteľ*, Jg. 7, 1937, S. 210–213, 250, 251
- «Hannes Meyer odešel do SSSR» [Hannes Meyer ging in die UdSSR], in: *Index*, Jg. 2, Nr. 9/10, 1930, S. 66 (Ausschnitt aus einem Brief von Hannes Meyer an die Redaktion von *Index*)
- «Hannes Meyer o SSSR» [Hannes Meyer über die UdSSR], in: *Index*, Jg. 3, Nr. 8, 1931, S. 85–86 (Interview mit Hannes Meyer)
- Meyer, Peter, «Diskussion um Le Corbusier», in: *Das Werk*, Jg. 21, 1934, S. 257–272
- ———, «Paris 1937», in: *Das Werk*, Jg. 24, 1937, S. 337–349
- Mikuškovíc, Alois, «Regionální plán» [Der Regionalplan], in: *Stavba*, Jg. 9, 1930–1931, S. 10–13
- Von Moos, Stanislaus, «Wohnkollektiv, Hospiz und Dampfer. Notizen zur Vorgeschichte von Le Corbusiers «Unité d'habitation»», in: *Archithese*, H. 12, 1974, S. 30–41, 56
- ———, «Das Schiff – eine Metapher der modernen Architektur», in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 194, 23./24.8.1975, S. 49–50
- Mukařovský, Jan, «K problému funkcí v architektuře», in: *Stavba*, Jg. 14, 1937–1938, S. 5–12 / dt.: «Zum Problem der Funktionen in der Architektur», in: Chvatík, Květoslav (Hrsg.), *Jan Mukařovský. Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, S. 109–128
- Nedvěd, Josef, «Mezinárodní výstava «Umění a technika v moderním životě» v Paříži 1937» [Die internationale Ausstellung «Kunst und Technik im modernen Leben» in Paris 1937], in: *Zprávy veřejné služby technické*, Jg. 20, 1938, S. 116–126
- Nerdinger, Winfried, «Zwischen Kunst und Klassenkampf – Positionen des Funktionalismus der zwanziger Jahre», in: Hölz, Christoph; Prinz, Regina (Hrsg.), *Winfried Nerdinger. Architektur, Macht, Erinnerung*, München – Berlin – London – New York: Prestel, 2004, S. 43–57
- Nesis, Nusim, «Co nesmí veřejnost vidět. K zákazu výstavy proletářského bydlení» [Was die Öffentlichkeit nicht sehen darf. Zum Verbot der Ausstellung über proletarisches Wohnen], in: *Tvorba*, Jg. 6, Nr. 39, 1.10.1931, S. 616–617 (gezeichnet «Ellen»)
- Passuthová, Krisztina, «Sborník Život II» [Der Almanach Život II], in: *Umění*, Jg. 35, Nr. 1, 1987, S. 9–15
- Pechar, Josef, «Purismus v české architektuře» [Purismus in der tschechischen Architektur], in: *Architektura ČSR*, Jg. 29, 1970, S. 178–191
- Podzemný, Richard, «Sjezd levých architektů» [Der Kongress der linken Architekten], in: *Staviteľ*, Jg. 13, 1932, S. 128–129
- Procházka, Vítězslav, «L'attività degli architetti cecoslovacchi in URSS negli anni Trenta», in: *Socialismo, città, architettura – URSS 1917–1937. Il contributo degli architetti europei*, Roma: Officina, 1971, S. 289–307
- Rossmann, Zdeněk, «10 let t. zv. čs. moderní architektury» [10 Jahre der sogenannten modernen tschechoslowakischen Architektur], in: *Staviteľ*, Jg. 11, 1930, S. 2–5
- Schürer, Oskar, «Neu-Prags Entwicklung», in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, Jg. 12, H. 6, 1928, S. 278–284
- Semrád, S., «Pařížská výstava 1937» [Die Pariser Ausstellung 1937], in: *Architekt SIA*, Jg. 36, 1937, S. 132–139
- Setnička, Josef, «Kolonie «Nový dům» v Brně» [Die Kolonie «Das neue Haus» in Brno], in: *Staviteľ*, Jg. 10, 1929, S. 36–54
- Srp, Karel, «Karel Teige and the New Typography», in: *Rassegna*, year 15, no. 53/1, 1993, S. 52–60
- Spechtenhauser, Klaus, «Sociologický funkcionalismus. K Sociologickému fragmentu bydlení Jiřího Krohy», in: Macharáčková, Marcela; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jiří Kroha (1893–1974). Architekt, malíř, designér, teoretik v proměnách umění 20. století*, Ausstellungskatalog, Muzeum města Brna, Brno: Era, 2007, S. 227–271 / engl.: «Sociological Functionalism. On the Sociological Housing Fragment by Jiří Kroha», in: Macharáčková, Marcela; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jiří Kroha (1893–1974). Architect, Artist, Designer, Theoretician. A 20th Century Metamorphosis*, Ausstellungskatalog, Brno City Museum, Brno: Era, 2007, S. 227–271
- Spechtenhauser, Klaus; Weiss, Daniel, «Karel Teige and the CIAM: The History of a Troubled Relationship», in: Dluhosch, Eric; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 1999, S. 216–255

- Starý, Oldřich, «Názory na moderní architekturu» [Ansichten zur modernen Architektur], in: *Stavba*, Jg. 1, 1922, S. 125–130, 161–165, 193–206, 209–214
- ———, «Vývoj k nové architektuře» [Die Entwicklung zu einer neuen Architektur], in: *Stavba*, Jg. 3, 1924–1925, S. 171–178, 187–203, 205–219
- ———, «Česká moderní architektura» [Moderne tschechische Architektur], in: *Stavba*, Jg. 4, 1925–1926, S. 1–9, 151–162, 167–181, 183–196
- ———, «Individuelní a typový rodinný dům» [Das Individual- und das Typenwohnhaus], in: *Stavba*, Jg. 9, 1930–1931, S. 121–123
- ———, «Soutěž Stalinových závodů» [Der Wettbewerb der Stalin-Betriebe], in: *Architektura ČSR*, Jg. 5, 1945–1946, S. 193
- ———, «Poučení ze Sjezdu národní kultury» [Lehren aus dem Nationalen Kulturkongress], in: *Architektura ČSR*, Jg. 7, 1948, S. 122–125
- ———, «Architektura národů SSSR» [Die Architektur der Völker der UdSSR], in: *Architektura ČSR*, Jg. 8, 1949, S. 68–72
- ———, «Poučení architektů ze článku J. V. Stalina «Marxismus v jazykovědě»» [Lehren für die Architekten aus J. V. Stalins Artikel «Marxismus und Sprachwissenschaft»], in: *Architektura ČSR*, Jg. 9, Nr. 11/12, 1950, S. 299–310
- Storch, Karel, «Hannes Meyer», in: *Architektura ČSR*, Jg. 29, 1970, S. 432–441
- Svobodová, Markéta, «Českoslovenští studenti architektury na Bauhausu» [Tschechoslowakische Architekturstudenten am Bauhaus], in: *Umění*, Jg. 54, Nr. 5, 2006, 406–419
- Šik, Miroslav, «Selbstverständnis und Praxis. Die architektonische Avantgarde in der Ersten Tschechoslowakischen Republik», in: *Archithese*, Jg. 10, Nr. 6, 1980, S. 33–41
- Šlapeta, Vladimír, «Die Siedlung BABA, Prag 1932», in: *Bauwelt*, Jg. 58, H. 27, 1963, 659–663
- ———, «Architektonické dílo L. Žáka» [Das architektonische Werk L. Žáks], in: *Sborník Národního technického muzea v Praze*, Bd. 14, Praha 1975, S. 189–225
- ———, «Bauhaus a česká avantgarda», in: *Umění a řemesla*, Nr. 3, 1977, S. 29–35 / dt., erweitert: «Das Bauhaus und die tschechische Avantgarde», in: *Form + Zweck*, Nr. 2, 1978, S. 36–42 und in: Lüder, Dagmar (Hrsg.), *Das Schicksal der Dinge. Beiträge zur Designgeschichte*, Dresden 1989, S. 214–230
- ———, «Nový dům 1928 a Baba 1932» [Das neue Haus 1928 und Baba 1932], in: *Umění a řemesla*, Nr. 4, 1979, S. 19–26, 60–63 / dt.: «Ein mutiges Experiment – und im Dialog: «Häuser nach Mass». Die Bauausstellungen des tschechoslowakischen Werkbundes: «Nový dům» 1928 in Brno (Brünn) und «Baba» 1932 in Prag», in: *Stadt. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau*, Jg. 29, Nr. 5, 1982, Nr. 5, S. 48–55, 65, 67
- ———, «Bauhaus a česká avantgarda II», in: *Umění a řemesla*, Nr. 3, 1980, S. 54–62 / dt.: «Zum Einfluss des Bauhauses auf die tschechische moderne Architektur», in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar*, Jg. 26, 1979, S. 417–424
- ———, «Die tschechische Architektur der Zwischenkriegszeit – Aus dem Gesichtswinkel der Beziehungen zum Ausland», in: *Archithese*, Jg. 10, Nr. 6, 1980, S. 5–12 / tschech.: «Česká architektura z hlediska mezinárodních vztahů», in: *Umění*, Jg. 29, Nr. 4, 1981, S. 309–319
- ———, «Der Funktionalismus und die CIAM-Gruppe in der Tschechoslowakei», in: *Stadt. Monatshefte für Wohnungs- und Städtebau*, Jg. 29, Nr. 5, 1982, S. 26–47, 61–65 / tschech.: «Funkcionalismus a skupina CIAM v Československo», in: *Památková péče a ochrana přírody v Jihomoravském kraji. 30 let Krajského střediska státní památkové péče a ochrany přírody v Brně*, Brno 1989, S. 74–96
- ———, «Das Bauhaus und die Avantgarde in der Tschechoslowakei um 1933», in: Hahn, Peter (Hrsg.), *Bauhaus Berlin*, Berlin 1985, S. 241–252
- ———, «Svaz českého díla – Der Tschechische Werkbund», in: Gmeiner, Astrid; Pirhofer, Gottfried, *Der Österreichische Werkbund. Alternative zur klassischen Moderne in Architektur, Raum- und Produktgestaltung*, Salzburg – Wien: Residenz, 1985, S. 191–207
- ———, «Czech Functionalism», in: Ders., *Czech Functionalism 1918–1938*, London: Architectural Association, 1987, S. 8–13
- ———, «Le Corbusierovy návštěvy v Československu» [Le Corbusiers Besuche in der Tschechoslowakei], in: *Architektura ČSR*, Jg. 46, 1987, S. 354–357
- ———, «Die Wirkung in der Ferne – Le Corbusier und die tschechische Architektur», in: *Arch+ 90/91*, 1987, S. 87–92, *Arch+ 94*, 1988, S. 78–82, *Arch+ 95*, 1988, S. 84–93
- ———, «Le Corbusier a česká architektonická avantgarda» [Le Corbusier und die tschechische Architekturavantgarde], in: *Ars 1*, 1989, S. 85–106
- ———, «Adolf Loos' Vorträge in Prag und Brünn», in: *Adolf Loos*, Ausstellungskatalog, Graphische Sammlung Albertina – Historisches Museum der Stadt Wien, Wien 1989, S. 41–55
- ———, «L'architettura Baťa», in: *Rassegna*, anno 12, no. 43/3, 1990, S. 70–79

- ———, «Die «Baťa»-Architektur oder die Architektur eines Unternehmens», in: *Bauforum*, Jg. 23, Nr. 136, 1990, S. 19–48
- ———, «Ingenieure der Menschenseelen». Der Niedergang der tschechischen Architektur 1945–1960», in: *Bauwelt*, Jg. 86, 1995, S. 2310–2315
- ———, «Architektura třicátých let v Čechách, na Moravě a ve Slezsku» [Die Architektur der dreißiger Jahre in Böhmen, Mähren und Schlesien], in: Lahoda, Vojtěch; Nešlehová, Mahulena; Platovská, Marie; Švácha, Rostislav; Bydžovská, Lenka (Hrsg.), *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938* [Geschichte der tschechischen angewandten Kunst (IV/2) 1890/1938], Praha: Ústav dějin umění AVČR – Academia, 1998, S. 389–413
- Šlapeta, Vladimír; Šlachta, Štefan, «Ausgewählte Bauten der tschechoslowakischen Architektur 1918–1939», in: *Archithese*, Jg. 10, Nr. 6, 1980, S. 49–61
- Šmejkal, František, «Český konstruktivismus» [Der tschechische Konstruktivismus], in: *Umění*, Jg. 30, Nr. 3, 1982, S. 214–243
- Špalek, Josef, «Práce u nás a na druhé straně» [Arbeit bei uns und auf der anderen Seite], in: *Tvorba*, Jg. 8, Nr. 45, 9.11.1933, S. 718–719
- Švácha, Rostislav, «Osada Baba» [Die Baba-Siedlung], in: *Umění*, Jg. 28, Nr. 4, 1980, S. 368–379
- ———, «Neokonstruktivismus», in: *Umění*, Jg. 29, Nr. 5, 1981, S. 448–453
- ———, «Adolf Loos a česká architektura» [Adolf Loos und die tschechische Architektur], in: *Umění*, Jg. 31, Nr. 6, 1983, S. 490–513
- ———, «Pavel Janák», in: *Domov*, Jg. 25, Nr. 2, 1985, S. 42–46
- ———, «Jan Kotěra», in: *Domov*, Jg. 25, Nr. 4, 1985, S. 49–53
- ———, «Evžen Linhart», in: *Domov*, Jg. 25, Nr. 5, 1985, S. 52–56
- ———, «Bohuslav Fuchs», in: *Domov*, Jg. 25, Nr. 6, 1985, S. 4–7
- ———, «Ladislav Žák», in: *Domov*, Jg. 26, Nr. 2, 1986, S. 10–13
- ———, «Jiří Kroha», in: *Domov*, Jg. 26, Nr. 3, 1986, S. 3–6
- ———, «Architekti Devětsilu» [Die Architekten des Devětsil], in: Šmejkal, František; Švácha, Rostislav; Rous, Jan, *Devětsil. Česká výtvarná avantgarda dvacátých let* [Devětsil. Tschechische Avantgardekunst der 20er Jahre], Dům umění města Brna – Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice, Brno – Praha 1986, unpag.
- ———, «Sovětský konstruktivismus a česká architektura» [Der sowjetische Konstruktivismus und die tschechische Architektur], in: *Umění*, Jg. 36, Nr. 1, 1988, S. 54–70
- ———, «K architektonickému dílu Bohumila Steigenhöfera» [Zum architektonischen Werk Bohumil Steigenhöfers], in: *Umění*, Jg. 38, Nr. 3, 1990, S. 274–278
- ———, «Karel Teige and the Devětsil Architects», in: *Rassegna*, year 15, no. 53/1, 1993, S. 6–21
- ———, «K ikonografii české avantgardní architektury» [Zur Ikonografie der tschechischen Avantgardearchitektur], in: Anděl, Jaroslav (Hrsg.), *Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu* [Kunst für alle Sinne. Die Avantgarde der Zwischenkriegszeit in der Tschechoslowakei], Ausstellungskatalog, Národní galerie v Praze, Valdštejnská jízdárna, Praha 1993, S. 46–51 / span.-engl., leicht verändert: «Hacia una iconografía de la arquitectura checa de vanguardia / Towards an Iconography of Czech Avant-Garde Architecture», in: *El Arte de la Vanguardia en Checoslovaquia 1918–1938 / The Art of the Avant-Garde in Czechoslovakia 1918–1938*, Ausstellungskatalog, IVAM Centre Julio González, Valencia 1993, S. 120–131
- ———, «Paříž v Praze – Ikonografie české avantgardní architektury» [Paris in Prag – Zur Ikonografie der tschechischen Avantgardearchitektur], in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica-Aesthetica* 11, *Historia Artium* I, 1993, S. 65–82
- ———, «Expresionismus v české architektuře» [Expressionismus in der tschechischen Architektur], in: *Expresionismus v české umění 1905–1927* [Expressionismus in der tschechischen Kunst 1905–1927], Národní galerie v Praze, Jízdárna Pražského Hradu, Praha 1994, S. 205–225
- ———, «Teige jako inspirátor moderní architektury. Teige jako stavebník» [Teige als Inspirator der modernen Architektur. Teige als Bauherr], in: Srp, Karel (Hrsg.), *Karel Teige 1900–1951*, Ausstellungskatalog, Galerie hlavního města Prahy etc., Dům u kameného zvonu, Praha 1994, S. 81–95
- ———, «Karel Teige e la moderna architettura ceca / Karel Teige and Czech modern architecture», in: Castagnara Codeluppi, Manuela (Hrsg.), *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900–1951*, Ausstellungskatalog, Scuderie del Castello di Miramare, Trieste, Milano: Electa, 1996, S. 101–115 / 305–310
- ———, «Surrealismus a architektura» [Surrealismus und Architektur], in: Bydžovská, Lenka; Srp, Karel (Hrsg.), *Český Surrealismus 1929–1953* [Der tschechische Surrealismus 1929–1953], Galerie hlavního města Prahy, Praha: Argo, 1996, S. 268–279

- ———, «La théorie du fonctionnalisme tchèque», in: *Prague 1900–1938. Capitale secrète des avant-gardes*, Ausstellungskatalog, Musée des Beaux-Arts de Dijon, 1997, S. 209–217
- ———, «Architektura dvacátých let v Čechách» [Die Architektur der zwanziger Jahre in Böhmen], in: Lahoda, Vojtěch; Nešlehová, Mahulena; Platovská, Marie; Švácha, Rostislav; Bydžovská, Lenka (Hrsg.), *Dějiny českého výtvarného umění (IV/2) 1890/1938* [Geschichte der tschechischen angewandten Kunst (IV/2) 1890/1938], Praha: Ústav dějin umění AVČR – Academia, 1998, S. 11–35
- ———, «Architektura čtyřicátých let» [Die Architektur der vierziger Jahre], in: Švácha, Rostislav; Platovská, Marie (Hrsg.), *Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939/1958* [Geschichte der tschechischen angewandten Kunst (V) 1939/1958], Praha: Ústav dějin umění AVČR – Academia, 2005, S. 31–73
- ———, «Karel Teige und die Originalität der tschechischen Avantgarde», in: Valena, Tomáš; Winko, Ulrich, unter Mitarbeit von Fabian, Jeannette (Hrsg.), *Prager Architektur und die europäische Moderne*, Berlin: Gebr. Mann, 2006, S. 105–118
- ———, «Surrealism and Czech Functionalism», in: *Umění*, Jg. 55, Nr. 4, 2007, S. 316–328
- Teige, Karel, «Obrazy a předobrazy», in: *Musaion 2*, 1921, S. 52–58 / dt.: «Bilder und Vorbilder», in: Seehase, Ilse, *Von der Verantwortung der Kunst*, Berlin (Ost): Akademie-Verlag, 1976, S. 70–78
- ———, «Nové umění proletářské», in: Seifert, Jaroslav; Teige, Karel (Hrsg.), *Revoluční sborník Devětsil* [Revolutionärer Almanach Devětsil], Praha: Večernice, 1922, S. 5–18 / dt.: «Neue proletarische Kunst», in: Ders., *Liquidierung der «Kunst». Analysen, Manifeste*. Mit einem Nachwort von Paul Kruntorad, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S. 7–43
- ———, «Umění dnes a zítra», in: Seifert, Jaroslav; Teige, Karel (Hrsg.), *Revoluční sborník Devětsil* [Revolutionärer Almanach Devětsil], Praha: Večernice, 1922, S. 187–202
- ———, «Umění přítomnosti» [Die Kunst der Gegenwart], in: *Život. Sborník nové krásy*, Bd. 2, 1922, S. 119–142
- ———, «Moderní česká architektura» [Moderne tschechische Architektur], in: *Veraikon*, Jg. 10, Nr. 11/12, 1924, S. 113–133
- ———, «Poetismus», in: *Host*, Jg. 3, 1923–1924, S. 197–204 / dt. in: Ders., *Liquidierung der «Kunst». Analysen, Manifeste*. Mit einem Nachwort von Paul Kruntorad, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S. 44–52
- ———, «De Stijl a holandská moderna» [De Stijl und die holländische Moderne], in: *Stavba*, Jg. 3, Nr. 2, 1924, S. 33–41
- ———, «Konstruktivismus a likvidace «umění»», in: *Disk 2*, 1925, S. 4–8 / dt.: «Der Konstruktivismus und die Liquidierung der «Kunst»», in: Ders., *Liquidierung der «Kunst». Analysen, Manifeste*. Mit einem Nachwort von Paul Kruntorad, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968, S. 53–69
- ———, «2 výstavy» [2 Ausstellungen], in: *Kmen*, Jg. 1, 1927, S. 181–182
- ———, «Aktuality» [Aktuelles], in: *ReD*, Jg. 1, 1927–1928, S. 87–88
- ———, «Le Corbusier a Ženeva» [Le Corbusier und Genf], in: *ReD*, Jg. 1, 1927–1928, S. 189 (gezeichnet «R.»)
- ———, «Moderne Architektur in Tschechoslowakei», in: *ReD*, Jg. 1, Nr. 10, 1928, S. 339–348
- ———, «Le Corbusier v Praze» [Le Corbusier in Prag], in: *Rozpravy Aventina*, Jg. 4, 1928–1929, S. 31–32
- ———, «Polemické výklady. Interview s Le Corbusierem» [Polemische Ausführungen. Ein Interview mit Le Corbusier], in: *Stavba*, Jg. 7, 1928–1929, S. 105–112
- ———, «Le Corbusier ... » in: *ReD*, Jg. 2, 1928–1929, S. 49
- ———, «Mundaneum», in: *Stavba*, Jg. 7, 1928–1929, S. 145–155
- ———, «Kam spěje moderní architektura?» (Věda nebo umění?) [Wohin bewegt sich die moderne Architektur? (Kunst oder Wissenschaft?)], in: *Stavba*, Jg. 7, 1928–1929, S. 173–175
- ———, «Etapy vývoje» [Entwicklungsstufen], in: *Stavba*, Jg. 8, 1929–1930, S. 6–16, 19–23
- ———, «L'architecture vivante 1929, Œuvres recentes de Le Corbusier & Pierre Jeanneret», in: *Stavba*, Jg. 8, 1929–1930, S. 27–28
- ———, «Deset let Bauhausu» [Zehn Jahre Bauhaus], in: *Stavba*, Jg. 8, 1929–1930, S. 146–152
- ———, «1929», in: *ReD*, Jg. 3, Nr. 2, 1929, S. 41–42
- ———, «Levá fronta» [Die Linksfront], in: *ReD*, Jg. 3, 1929–1931, S. 48 (ungezeichnet)
- ———, «K sociologii architektury» [Zur Soziologie der Architektur], in: *ReD*, Jg. 3, Nr. 6/7, 1930, S. 161–223 (auch als separate Publikation erschienen: Praha: Odeon, 1930)
- ———, «Architektura a třídní boj» [Architektur und Klassenkampf], in: *ReD*, Jg. 3, Nr. 10, 1931, S. 297–310
- ———, «Le Corbusier a nová architektura» [Le Corbusier und die neue Architektur], in: *Index*, Jg. 2, 1930, S. 83–86
- ———, «Minimální byt a kolektivní dům» [Die Kleinstwohnung und das Kollektivhaus], in: *Stavba*, Jg. 9, 1930–1931, S. 28–29, 47–50, 65–68 (Abb.: S. 68–105)

- ———, «3. mezinárodní kongres moderní architektury» [Der 3. internationale Kongress für Neues Bauen in Brüssel], in: *Stavba*, Jg. 9, 1930–1931, S. 105–116
- ———, «Odpověď Le Corbusierovi» [Antwort an Le Corbusier], in: *Musaion* 2, 1931, S. 52–53
- ———, «Die Wohnungsfrage der Schichten des Existenzminimums (Zusammenfassung der Landesberichte für den Brüsseler Kongress)», in: Internationale Kongresse für Neues Bauen (Hrsg.), *Rationelle Bebauungsweisen. Ergebnisse des 3. Internationalen Kongresses für Neues Bauen (Brüssel, November 1930)*, Frankfurt am Main: Englert & Schlosser, 1931, S. 64–70
- ———, «Dvorec sovětov v Moskvě» [Der Sowjetpalast in Moskau], in: *Žijeme*, Jg. 2, Nr. 1, 1932, S. 20–22
- ———, «Doslov» [Nachwort], in: Ders. (Hrsg.), *Za socialistickou architekturu* [Für eine sozialistische Architektur], Praha: Levá fronta, 1933, S. 214–229
- ———, «Levá architektura v Československu» [Linke Architektur in der Tschechoslowakei], in: *Index*, Jg. 5, Nr. 8, 1933, S. 79–83
- Danilo Udovicki-Selb, «Le Corbusier and the Paris Exhibition of 1937. The Temps Nouveaux Pavilion», in: *JSAH. Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 56, no. 1, 1997, S. 42–63
- ———, «C'était dans l'air du temps: Charlotte Perriand and the Popular Front», in: McLeod, Mary (Hrsg.), *Charlotte Perriand. An Art of Living*, New York: Harry N. Adams – The Architectural League of New York, 2003, S. 68–89
- Ulmer, Bruno, «Un siècle d'illuminations et de publicité lumineuse», in: *Art & Publicité*, Ausstellungskatalog, Centre Georges Pompidou, Paris 1990, S. 408–423
- Václavek, Bedřich, «Arch. Hannes Meyer v Brně» [Arch. Hannes Meyer in Brno], in: *Index*, Jg. 3, 1931, S. 95
- Weil, Jiří: «Bez triumfů» [Ohne Triumph], in: *Host do domu*, Nr. 9, 1964, S. 40–47
- Zach, Aleš, «Vydavatelství avantgarda mezi dvěma válkami IV–VII: Nakladatelství Jana Fromka Odeon» [Die Verlagsavantgarde in der Zwischenkriegszeit IV–VII: Der Odeon-Verlag Jan Fromeks], in: *Knižní kultura*, 1964, S. 141–143, 210–213, 248–251, 284–285
- Žák, Ladislav, «Stavební výstava – osada Baba» [Bauausstellung – die Baba-Siedlung], in: *Žijeme*, Jg. 2, Nr. 5, 1932, S. 155–156
- Žantavská Murray, Irena, «The Burden of Cubism: The French Imprint on Czech Architecture, 1910–1914», in: Blau, Eve; Troy, Nancy J. (Hrsg.), *Architecture and Cubism*, publ. Centre Canadien d'Architecture / Canadian Centre for Architecture (CCA) & Massachusetts Institute of Technology (MIT), Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 1997, S. 41–57



CIAM 6, Bridgwater, 1947. Gruppenfoto anlässlich des Besuchs der Bristol Aeroplane Company.
| gta, CIAM-Archiv

Kurzbiografien von Akteuren im Umfeld Jaromír Krejcars

Peer (Peter) Bücking

Bremen 1906 – ?

Architekt, Möbeldesigner. 1926–1929 Studium am Bauhaus in Dessau (Möbelentwurf) und Mitarbeit im Architekturbüro von Hannes Meyer. 1929 Reise nach Moskau im Rahmen eines Austauschprogramms Bauhaus–WChUTEIN. Ab 1929 Mitarbeit bei führenden Vertretern des Neuen Bauens in der Tschechoslowakei, u. a. 1930–1931 bei Jaromír Krejcar. Mitglied der Levá fronta, deren Architektursektion ASLEF und der Tschechoslowakischen CIAM-Gruppe, die er zusammen mit Nusim Nesis am außerordentlichen CIAM-Kongress in Berlin (4.–7. Juni 1931) vertrat. Ende 1931 fuhr er in die UdSSR und schloss sich Hannes Meyers Arbeitsbrigade an. Später ging Bücking nach Leningrad. Im Februar 1938 wurde er vom NKVD verhaftet. Über sein weiteres Schicksal ist nichts bekannt.

Bücking gehörte zum radikalen Flügel der linken Architekturavantgarde. Im Vordergrund seines Interesses standen architektonische Reformen auf dem Sektor des Wohnens, verbunden mit politisch-gesellschaftlichen Veränderungen.

Bauten und Projekte:

Wettbewerbsprojekt für eine Siedlung mit Kollektivwohnhäusern (L-Projekt), Prag (1930, mit Jan Gillar, Josef Špalek und Augusta Müllerová); Mitarbeit beim Sanatorium Machnáč, Trenčianské Teplice (1930–1932, im Büro Krejcar; u. a. Entwurf der Patientenzimmer); Wettbewerbsprojekt für Wohnhäuser mit Kleinstwohnungen der Genossenschaft VČELA, Prag (1931, mit Augusta Müllerová); Mitarbeit bei der Realisierung der *Výstava proletářského bydlení* [Ausstellung über proletarisches Wohnen] (1931); Mitarbeit am Erweiterungs- und Rekonstruktionsplan für Groß-Moskau (1931–1932, in der Brigade Hannes Meyer, mit J. Geimanson)

Literatur:

- Vondrová, Alena; Adlerová, Alena; Rous, Jan, *Český funkcionalismus 1920–1940* [Tschechischer Funktionalismus 1920–1940], Bd. 1: *Architektura*, Ausstellungskatalog, Moravská Galerie v Brně – Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha – Brno 1978, unpag., Stichwort «Peer Bücking»
- Svobodová, Markéta, «Českoslovenští studenti architektury na Bauhausu» [Tschechoslowakische Architekturstudenten am Bauhaus], in: *Umění*, Jg. 54, Nr. 5, 2006, 406–419

Josef Chochol

Písek 1880 – Prag 1956

Architekt, Inneneinrichter. 1898–1904 Architekturstudium an der Tschechischen Technischen Hochschule in Prag bei Josef Schulz und Jan Koula, 1907–1909 bei Otto Wagner an der Wiener Akademie der Bildenden Künste. Mitglied der Künstlervereinigung S.V.U. Mánes, 1911–1912 der Skupina výtvarných umělců [Gruppe bildender Künstler], ab 1920 der Künstlervereinigung Devěsil. 1929 Gründungsmitglied der Levá fronta und 1933 des Bunds sozialistischer Architekten.

Chochols Wohnhäuser in Prag-Vyšehrad zählen zu den bedeutendsten Beispielen des tschechischen Kubismus. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg bemühte sich Chochol um eine Reduktion der kubistischen Formensprache, seine um 1914 entstandenen Architekturstudien weisen den Weg zu einer konstruktiv-sachlichen Architektursprache, die in den frühen 1920er Jahren in Form des tschechischen Purismus ihre Ausformung fand.

Wichtige Bauten und Projekte:

Dreifamilienhaus, Prag (1912–1913); Villa Kovařovič, Prag (1912–1913); Mietshaus, Prag (1913–1914); Projekt für das Osvobozené divadlo [Befreites Theater], Prag (1926–1927); Wettbewerbsprojekt für ein Sanatorium, Vyšné Hágy (1932, mit Bedřich Feuerstein)

Literatur:

- Chochol, Josef, «K funkcí architektonického článku» [Zu den Funktionen des architektonischen Elements], in: *Styl*, Jg. 5, 1913, S. 93–94
- Švácha, Rostislav, «Josef Chochol 1880–1980», in: *Umění*, Jg. 28, 1980, S. 545–552
- Švestka, Jiří; Vlček, Tomáš (Hrsg.), *1909–1925 Kubismus in Prag. Malerei, Skulptur, Kunstgewerbe, Architektur*, Ausstellungskatalog, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Stuttgart: Hatje, 1991
- Švácha, Rostislav, «Josef Chochol. Pokus o intimnější portrét» [Josef Chochol. Versuch eines intimen Porträts], in: *Umění*, Jg. 42, 1994, S. 21–49

Bedřich Feuerstein

Dobrovice 1892 – Prag 1936

Architekt, Maler, Szenograf. 1911–1917 Architekturstudium an der Tschechischen Technischen Hochschule in Prag, kurze Zeit bei Jože Plečnik an der Prager Kunstgewerbeschule. 1913 mit Vojtěch Kerhart dreiwöchige Reise nach Russland (Petersburg, Moskau, Kronstadt, Kiev, Lvov und Warschau). 1915–1916 Anstellung im Büro Josef Gočár. 1920–1921 Studium an der École du Louvre in Paris. Mit dem Maler Josef Šíma Experimente auf dem Gebiet der puristischen Malerei. 1922 Rückkehr nach Prag. 1923 Mitglied der Künstlervereinigung Devětsil. 1924–1926 Mitarbeit im Büro Auguste Perret. Organisiert 1925 mit Šíma und Jan Víšek in Paris ein Treffen zwischen Perret und Loos. 1926–1930 bei Antonín Raymond in Tokio. 1930–1931 Reisen durch China, nach London und die UdSSR (23. Juni – 14. Juli, mit Adolf Hoffmeister). 1931 in Paris Zusammentreffen mit Le Corbusier. Nach seiner Rückkehr nach Prag vorwiegend Tätigkeit als Bühnenbildner für das Tschechische Nationaltheater und das Osvobozené divadlo [Befreites Theater]. Ab 1932 Mitglied der Künstlervereinigung S.V.U. Mánes.

Feuerstein realisierte mit dem Krematorium in Nymburk den prägnantesten Bau des tschechischen Purismus. Die wenigen realisierten Bauten von Feuerstein dokumentieren in ihrer ausgewogenen und klaren Ordnung der architektonischen Elemente zudem den latenten Hang des Architekten zum Neuklassizismus. Nicht ohne Einfluss dürfte dabei Feuersteins Bewunderung für die Architektur Auguste Perrets gewesen sein.

Bauten und Projekte:

Wettbewerbsentwürfe für das Žižka-Denkmal und das Denkmal für František L. Rieger, Prag (1913–1914); Krematorium, Nymburk (1921–1923, mit Bohumil Sláma); Militärisches Geografie-Institut, Prag (1921–1925); Theater an der *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes*, Paris (1925, im Atelier Perret); Botschaft der UdSSR in Japan, Tokio (1928–1929, im Büro Antonín Raymond); Wettbewerbsprojekt für ein Sanatorium, Vyšné Hágy (1932, mit Josef Chochol); Wettbewerbsentwurf für den Tschechoslowakischen Pavillon an der Weltausstellung in Brüssel (1934, mit Alois Wachsmann).

Literatur:

- Feuerstein, Bedřich, «Japonská architektura» [Japanische Architektur], Vortrag im S.V.U. Mánes, 6. März 1931, publ. in: Kolíbal, Stanislav (Hrsg.), *Bedřich Feuerstein. Mezi domovem a světem*

[Bedřich Feuerstein. Zwischen Heimat und Welt], Praha: Arbor vitae, 2000, S. 34–62

- — —, «Cesta do SSSR» [Reise in die UdSSR], Vortrag im S.V.U. Mánes, 9. Okt. 1931, publ. in: Ibid., S. 83–96
- S.V.U. Mánes (Hrsg.), *Bedřich Feuerstein*, Praha 1936
- Lukeš, Zdeněk, «Nad dopisy Bedřicha Feuersteina Josefu Havlíčkovi» [Zu den Briefen Bedřich Feuersteins an Josef Havlíček], in: *Umění*, Jg. 35, 1987, S. 104–128
- *Bedřich Feuerstein*, Ausstellungskatalog, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem etc., 1994
- Koubská, Vlasta, *Bedřich Feuerstein (1892–1936). Scénografie, architektura*, Ausstellungskatalog, Prag, Národní muzeum – Lobkovický palác, Praha: Victoria Publishing, 1996
- Kolíbal, Stanislav (Hrsg.), *Bedřich Feuerstein. Mezi domovem a světem* [Bedřich Feuerstein. Zwischen Heimat und Welt], Praha: Arbor vitae, 2000
- Cohen, Jean-Louis; Abram, Joseph; Lambert, Guy (Hrsg.), *Encyclopédie Perret*, Paris: Monum, Éditions du patrimoine – Le Moniteur, 2002, S. 297–298 (Eintrag Bedřich Feuerstein)

Bohuslav Fuchs

Všechnovice 1895 – Brno 1972

Architekt, Städtebauer, Pädagoge. 1916–1919 Architekturstudium bei Jan Kotěra an der Akademie der Bildenden Künste in Prag, bis 1921 Mitarbeit im Atelier Kotěras. 1923–1929 angestellt im Stadtbauamt in Brno, bis 1972 als selbständiger Architekt in Brno tätig. Ab 1925 Mitglied der Künstlervereinigung S.V.U. Mánes, ab 1930 der Levá fronta, ab 1933 des Bunds sozialistischer Architekten und 1936–1948 der Tschechoslowakischen CIAM-Gruppe.

Bohuslav Fuchs zählt zu den wichtigsten Architekten der tschechischen Architektur des 20. Jahrhunderts. Sein umfangreiches Werk, das vorwiegend in Brno entstand, erstreckt sich über eine gut fünfzigjährige Schaffenszeit. Einen zentralen Stellenwert in seinem Werk nehmen Wohnbauten und Bauten der öffentlichen Infrastruktur ein, zudem beschäftigte sich der Architekt bereits ab Mitte der 1920er Jahre eingehend mit Fragen der Stadt-, Regional- und Landesplanung.

Bauten und Projekte:

In den 1920er und 30er Jahren, in Brno: Verwaltungsgebäude der Fleischbörse (1924–1925); Café Zeman (1925–1926, abgerissen 1964, wiederaufgebaut 1994–1995); Wettbewerbsprojekt für den Regulierungsplan der Stadt

Brno (1926–1927, mit Josef Peňáz und František Sklenář); Haus Fuchs (1927–1928); Dreifamilienhaus in der Ausstellungssiedlung Nový dům [Das neue Haus] (1927–1928); Hotel Avion (1927–1928); Pavillon der Stadt Brno, *Ausstellung zeitgenössischer Kultur in der ČSR* (1928); Fachschule für Frauenberufe Vesna (1928–1930, mit Josef Polášek); Mährische Bank (1929–1930, mit Arnošt Wiesner); Masaryk-Studentenwohnheim (1929–1930); Eliška Machová-Heim (1929–1930); Städtische Bäder (1929–1932). Außerhalb von Brno: Erholungsheim Morava, Tatranská Lomnica (1930–1931); Schwimmbad Zelená Žába [Grüner Frosch], Trenčianské Teplice (1935–1936).

Literatur:

- Rossmann, Zdeněk, *Architekt Bohuslav Fuchs 1919–1929. Přehled architektonické tvorby za 10 let / Überblick seines architektonischen Schaffens innerhalb 10 Jahren / Résumé de sa création architectonique pendant 10 ans*, Bâle: Service des pays, 1930
- Kudělka, Zdeněk, *Bohuslav Fuchs*, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966
- Kalivoda, František, *Architektonické dílo Bohuslava Fuchse v Brně* [Das architektonische Werk von Bohuslav Fuchs in Brno], Brno: Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody v Brně, 1970
- Kubinzsky, Mihály, *Bohuslav Fuchs*, Budapest – Berlin (Ost): Akadémiai Kiadó – Henschelverlag, 1986
- Crhonek, Iloš, *Architekt Bohuslav Fuchs. Celoživotní dílo* [Der Architekt Bohuslav Fuchs. Sein Lebenswerk], Brno: Petrov, 1995
- *Architekt Bohuslav Fuchs 1895–1972*, Ausstellungskatalog, Dům umění města Brna, Brno 1995

Jan Gillar

Příbor na Moravě 1904 – Prag 1967

Architekt. 1921–1922 Architekturstudium an der Tschechischen Technischen Hochschule in Prag, 1925–1928 bei Josef Gočár an der Prager Akademie der Bildenden Künste. 1928–1931 Tätigkeit in den Büros von Josef Kalous, Kamil Roškot und Jaromír Krejcar, ab 1931 eigenes Architekturbüro in Prag. 1929 Gründungsmitglied der Levá fronta, 1933 des Bunds sozialistischer Architekten, ab 1930 Mitglied der tschechoslowakischen CIAM-Gruppe.

Jan Gillar zählte zum radikalen Flügel der Levá fronta und war einer der Hauptexponenten des von Karel Teige propagierten wissenschaftlichen Funktionalismus. Sein Interesse konzentrierte sich auf den sozialen Wohnungsbau, den er im Kontext der verschärf-

ten Wohnungsnot Anfang der 1930er Jahre als vorrangige Bauaufgabe begriff.

Bauten und Projekte:

Wettbewerbsprojekt für Wohnhäuser mit Kleinstwohnungen (CIRPAC), Prag (1930, mit Josef Špalek); Wettbewerbsprojekt für eine Siedlung mit Kollektivwohnhäusern (L-Projekt), Prag (1930, mit Josef Špalek, Peer Bücking und Augusta Müllerová); Französische Schulen, Prag (1931–1935); Mietshaus Karel und Jana Teige, Prag (1937–1938); Projekt für ein Sommerhaus für Karel und Jana Teige sowie Jožka Nevařilová, Nový Věstec (1939).

Literatur:

- Vondrová, Alena; Adlerová, Alena; Rous, Jan, *Český funkcionalismus 1920–1940* [Tschechischer Funktionalismus 1920–1940], Bd. 1: *Architektura*, Ausstellungskatalog, Moravská Galerie v Brně – Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha – Brno 1978, unpag., Stichwort «Jan Gillar»
- Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Forma sleduje vědu. Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922–1948 / Form follows science. Teige, Gillar, and European Scientific Functionalism, 1922–1948*, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 2000

Josef Gočár

Semín bei Pardubice 1880 – Jičín 1945

Architekt, Städtebauer, Designer, Pädagoge. 1898–1902 Studium an Gewerbefachschule in Prag, 1903–1905 Architekturstudium bei Jan Kotěra an der Prager Kunstgewerbeschule, bis 1908 Mitarbeit in Kotěras Architekturatelier. 1908–1911 und ab 1917 Mitglied der Künstlervereinigung S.V.U. Mánes, 1911–1913 Mitglied der Skupina výtvarných umělců [Gruppe bildender Künstler], 1912 Mitbegründer der Pražské umělecké dílny [Prager Kunstwerkstätten]. 1922–1939 als Nachfolger von Jan Kotěra Professor für Architektur an der Akademie der Bildenden Künste in Prag.

Gočár folgte zu Beginn seines Werks dem architektonischen Rationalismus Kotěras, wurde in der Folge aber zusammen mit Pavel Janák und Josef Chochol zum wichtigsten Protagonisten des architektonischen Kubismus. Anfang der 1920er Jahre war er zusammen mit Pavel Janák Hauptvertreter des sog. Rondokubismus, einer Weiterentwicklung des Kubismus ins Monumentale, tendierte später aber immer mehr zu einer konstruktiv-funktionalen Architektur, was sich insbesondere in seiner umfangreichen Tätigkeit in Hradec Králové widerspiegelt.

Bauten und Projekte:

Wettbewerbsprojekt für das neue Altstädter Rathaus, Prag (1909); Geschäftshaus Wenke, Jaroměř (1909–1911); Geschäftshaus U Černé Matky Boží [Zur schwarzen Madonna], Prag (1912); Kurhaus, Bohdaneč (1912–1913); Bank der Tschechoslowakischen Legionen, Prag (1921–1923); Architekturschule der Akademie der Bildenden Künste, Prag (1923–1924, nach ursprünglichem Projekt von Jan Kotěra, 1919–1920); Regulierungspläne und verschiedene Bauten der städtischen Infrastruktur, Hradec Králové (1923–1932, teilweise realisiert); Projekte für die neue Staatsgalerie, Prag (1923, 1929, 1934–1940); Kreisgebäude und Grandhotel, Pardubice (1927–1932); St. Wenzels-Kirche [Kostel sv. Václava], Prag (1928–1930); Projekt für das Kaufhaus Baťa, Brno (1929); Haus Maule, Baba-Siedlung, Prag (1931–1932).

Literatur:

- Wirth, Zdeněk, *Josef Gočár. Hradec Králové*, Wien – Berlin: Aida, 1928
- ———, *Josef Gočár*, Genf / Genève: Meister der Baukunst / Les Maîtres de l'Architecture, 1930
- Benešová, Marie, *Josef Gočár*, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1958
- Švestka, Jiří; Vlček, Tomáš (Hrsg.), *1909–1925 Kubismus in Prag. Malerei, Skulptur, Kunstgewerbe, Architektur*, Ausstellungskatalog, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Stuttgart: Hatje, 1991
- Lukeš, Zdeněk et al. (Hrsg.), *Josef Gočár*, Praha: Titanic, 2010

Karel Honzík

Le Croisic, Frankreich 1900 – Prag 1966

Architekt, Möbeldesigner, Architekturtheoretiker, Pädagoge. 1918–1925 Architekturstudium an der Tschechischen Technischen Hochschule in Prag. 1923 Mitglied der Künstlervereinigung Devětsil, 1929 der Levá fronta, der Tschechoslowakischen CIAM-Gruppe und später des Bunds sozialistischer Architekten. 1928–1936 gemeinsames Büro mit Josef Havlíček. 1934 auf Einladung von F.R.S. Yorke Reise nach England, dort u. a. Zusammentreffen mit Walter Gropius.

Honzík zählt zu den bedeutendsten tschechischen Architekten des 20. Jahrhunderts. Ein Großteil seiner Projekte und Bauten entstand in Bürogemeinschaft mit Josef Havlíček. Honzík war ebenfalls ein wichtiger Architekturtheoretiker. Er verfasste bis in die 1960er Jahre zahlreiche Aufsätze, 1946 veröffentlichte er *Tvorba životního slohu*, eine scharfsinnige Enzyklopädie zu Sinn und Ziel der moderner Gestaltung.

Bauten und Projekte:

1920er und 30er Jahre: Projekt für ein Wohnhaus in Prag (1923); Haus Antonín Starý, Prag (1925–1926, Umbau); Haus František Langer, Prag (1929–1930), Haus Ivan Laichter, Dobřichovice (1941); Büro Havlíček & Honzík: Haus Karel Jiše, Prag (1929); Projekt für Reihenhäuser in der Baba-Siedlung, Prag (1929); Allgemeines Pensionskasseninstitut, Prag-Žižkov (1929–1934); Projekt für ein Kollektivwohnhaus (KOLDOM, 1930); Mietshäuser der Beamtenenossenschaft VPÚ, Prag (1930–1932).

Literatur:

- Honzík, Karel, «Toporná modernost» [Steife Modernität], in: *Pásmo*, Jg. 2, Nr. 3, 1925–1926, S. 43–44
- ———, «Estetika v žaláři» [Ästhetik hinter Gittern], in: *Stavba*, Jg. 5, 1926–1927, S. 166–172
- ———, *Moderní byt* [Die moderne Wohnung] Praha: Kuncíř, 1929
- Havlíček, Josef; Honzík, Karel, *Stavby a plány* [Bauten und Pläne], Praha: Odeon, 1931 (*MSA – Mezinárodní soudobá architektura* [Internationale Architektur der Gegenwart], Bd. 3)
- Honzík, Karel, *Tvorba životního slohu. Stati o architektuře a užité tvorbě vůbec* [Die Schaffung eines Lebensstils. Aufsätze über Architektur und angewandte Gestaltung überhaupt], Praha: Václav Petr, 1946, ²1947
- ———, *Ze života avantgardy. Zázitky architektovy* [Aus dem Leben der Avantgarde. Erlebnisse eines Architekten], Praha: Československý spisovatel, 1963
- Dvořáková, Dita (Hrsg.), *Karel Honzík. Za obzorem věčnosti* [Karel Honzík. Hinter dem Horizont der Sachlichkeit], Praha: Arbor vitae, 2002 (*Texty o architektuře* 1)

Pavel Janák

Prag 1882–1956

Architekt, Designer, Theoretiker, Pädagoge. 1899–1905 Architekturstudium an der Tschechischen Technischen Hochschule und am Deutschen Technikum in Prag bei Josef Schulz und Josef Zitek, 1906–1908 bei Otto Wagner an der Wiener Akademie der bildenden Künste. 1908–1909 Mitarbeit im Architekturatelier Jan Kotěras. 1908–1911 und ab 1917 Mitglied der Künstlervereinigung S.V.U. Mánes, 1911–1914 der Skupina výtvarných umělců [Gruppe bildender Künstler]. 1912 Mitbegründer der Pražské umělecké dílny [Prager Kunstwerkstätten] und 1914 des Tschechoslowakischen Werkbunds (Vorsitzender 1924–1939). 1921–1942 Professor für Architektur an der Prager Kunstgewerbeschule. Ab 1923 Mitglied der Staatlichen Regulierungskommission in

Prag, 1936 Nachfolger Jože Plečniks für die architektonische Gestaltung der Prager Burg. Nach dem Zweiten Weltkrieg beschäftigte er sich vorwiegend mit der Rekonstruktion historischer Bauten.

Nach einer kurzen prämodernen Phase im Sinn der Vorgaben der Wagnerschule wurde Janák nach 1910 zum Hauptvertreter und führenden Theoretiker des Kubismus. Nach dem Ersten Weltkrieg war er zusammen mit Josef Gočár Hauptvertreter des sog. Rondokubismus, einer Weiterentwicklung des Kubismus ins Monumentale, wurde später aber zu einem wichtigen Vertreter der rationalistischen Moderne und des Neuen Bauens in der Tschechoslowakei.

Bauten und Projekte:

Hlávka-Brücke, Prag (1909–1912); Haus Fára, Pelhřimov (1913–1914, Umbau); Staudammanlagen, Předměřice nad Labem (1913–1915); Krematorium, Pardubice (1921–1923); Büro- und Geschäftshaus Riunione Adriatica, Prag (1922–1925, mit Josef Zásche); Doppelwohnhaus Filla/Krejčí, Prag (1923–1924); Gesamtplanung der Baba-Siedlung, Prag (1929–1931); Haus Janák, Baba-Siedlung, Prag (1931–1932); Hus-Kirche [Husův sbor], Prag (1930–1933).

Literatur:

- Janák, Pavel, «Hranol a pyramida» [Prisma und Pyramide], in: *Umělecký měsíčník*, Jg. 1, 1911–1912, S. 162–170
- ———, «Obnova průčelí» [Die Erneuerung der Fassade], in: *Umělecký měsíčník*, Jg. 2, 1912–1913, S. 136–138
- ———, «Architektura – hmota či duch?» [Architektur – Material oder Geist?], in: *Styl*, Jg. 5 (10), Nr. 10, 1925, S. 170–174
- Benešová, Marie, *Pavel Janák*, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1959
- Herbenová, Olga; Šlapeta, Vladimír, *Pavel Janák 1882–1956. Architektur und Kunstgewerbe*, Ausstellungskatalog, Kunstgewerbemuseum Prag etc., Prag – Wien 1984
- Švestka, Jiří; Vlček, Tomáš (Hrsg.), *1909–1925 Kubismus in Prag. Malerei, Skulptur, Kunstgewerbe, Architektur*, Ausstellungskatalog, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, Stuttgart: Hatje, 1991

Milena Jesenská (-Krejcarová)

Prag 1896 – KZ Ravensbrück 1944

Journalistin, Essayistin. Milena Jesenská ist in erster Linie als Adressatin der Briefe an Milena von Franz Kafka – erstmals herausgegeben 1952 von Willy Haas –, in die

Literaturgeschichte eingegangen. Über lange Zeit hinweg hat der Schatten Kafkas das Leben dieser «unzeitgemäß emanzipierten und politisch engagierten tschechischen Journalistin» (Alena Wagnerová) verdeckt, die in den 1920er und 30er Jahren zu den schillerndsten Persönlichkeiten im Kulturleben von Prag und Wien gehörte. Als Übersetzerin und Journalistin bemühte sie sich stets um die Vermittlung zwischen deutscher und tschechischer Kultur in Böhmen. 1927–1934 war sie mit Jaromír Krejcar verheiratet. In den 1930er Jahren engagierte sich Jesenská in der Kommunistischen Partei (KSČ), beherbergte verfolgte Parteifunktionäre und veröffentlichte hellsichtige politische Kommentare in mehreren Zeitschriften. Im November 1939 wurde sie von der Gestapo verhaftet und 1940 ins Konzentrationslager Ravensbrück deportiert, wo sie am 17. Mai 1944 an den Folgen einer Nierenoperation starb.

Publizistische Tätigkeit:

- Zahlreiche Beiträge in den Zeitschriften *Červen, Kmen, Národní listy, Pestrý týden, Rozpravy Aventina, Tribuna, Přítomnost, Tvorba, Žijeme* u. a.
- Redaktionelle Leitung (teilweise mit anderen) der Zeitschriften *Pestrý týden* (1926–1927), *Žijeme* (1932–1933), *Svět práce* (1933), *Tvorba* (1933)
- Übersetzungen ins Tschechische aus dem Deutschen, Französischen, Englischen und Russischen (u. a. von André Gide, Franz Kafka, M. Gorkij, Thomas Mann, Gustav Meyrink, E. A. Poe, R. Rolland, R. L. Stevenson, L. N. Tolstoj, Franz Werfel)
- Publikationen in Buchform: Jesenská, Milena, *Mileniny recepty* [Milenas Rezepte], Praha: Pražská akciová tiskárna, 1925; *Cesta k jednoduchosti* [Der Weg zur Einfachheit], Praha: Topič, 1926; *Člověk dělá šaty* [Leute machen Kleider], Praha: Topič, 1927; mit Hoffmeister, Adolf; Ma-Fa; Mollenda, Miloš; Eiselt, J.; Marot-Oumanský, J., *Šťastnou cestu*, Praha: Topič, 1927; Rein, Dorothea (Hrsg.), *Milena Jesenská. Alles ist Leben. Feuilletons und Reportagen 1919–1938*, Frankfurt am Main: Neue Kritik, 1996

Literatur:

- Buber-Neumann, Margarete, *Kafkas Freundin Milena*, München: Gotthold Müller, 1963
- Černá, Jana, *Adresát Milena Jesenská* [Adressatin Milena Jesenská], Praha: Concordia, 1991
- Vondráčková, Jaroslava, *Kolem Mileny Jesenské* [Um Milena Jesenská], Praha: Torst, 1991
- Autorenkollektiv, unter der Leitung von Vladimír Forst, *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce* [Lexikon der tschechischen Literatur. Personen, Werke, Institutionen], 2/I, H–J, Praha: Academia, 1993, S. 516–518

- Marková-Kotýková, Marta, *Mýtus Milena. Milena Jesenská jinak* [Mythos Milena. Milena Jesenská anders], Praha: Primus, 1993.
- Wagnerová, Alena, *Milena Jesenská. Biographie*, Mannheim: Bollmann, 1994
- Burian, Václav (Hrsg.), *Milena Jesenská. Nad naše síly. Češi, Židé a Němci* [Milena Jesenská. Über unsere Kräfte hinaus. Tschechen, Juden und Deutsche], Olomouc: Votobia, 1997

František Kalivoda

Brno 1913–1971

Grafikdesigner, Architekt, Städteplaner. 1931–1939 Architekturstudium an der Tschechischen Technischen Hochschule in Brno. 1931 Mitglied der Levá fronta und Gründer der Foto-Film-Sektion, 1933 Mitglied der CIAM. 1935 durch Kalivoda Reaktivierung der Tschechoslowakischen CIAM-Gruppe und 1937 Gründung von CIAM-Ost. 1936–1950 selbständiger Architekt in Brno, in den 1930er Jahren Mitarbeiter der Firma AKA, 1937–1938 externer Lehrer an den Kunstgewerbeschulen in Bratislava und 1939–1942 in Brno. Nach dem Krieg Tätigkeit insbesondere als Grafikdesigner.

Kalivoda war eine äußerst vielseitige und umtriebige Person. 1933 nahm er – noch als Student – am 4. CIAM-Kongress in Athen bzw. auf der Patris II teil und begann danach die Reorganisation der Tschechoslowakischen CIAM-Gruppe in die Wege zu leiten. Er pflegte persönliche Kontakte zu Giedion, van Eesteren, Moholy-Nagy, Gropius, Molnár und anderen führenden Vertretern der modernen Bewegung. Nach 1948 konnte Kalivoda seine internationalen Aktivitäten nicht weiterführen. 1968/69 organisierte er die Übernahme der Mies van der Rohe-Ausstellung nach Brno. Zu diesem Anlass fand auch eine Konferenz unter Beteiligung von Grete Tugendhat stattfand.

Bauten und Projekte:

Haus Ivo Váně Psota, Brno (1935–1936); Umbau der Chata des Malers Richard Brun, Lelekovice (1938); Einrichtung der eigenen Wohnung, Brno (1938–1939); Wohnhaus Richard Růžička, Prostějov (1938–1940); Wohnkolonie «Zahradní osada» für Flüchtlinge aus Grenzgebieten, Prostějov (1938–1941); Entwurf für Wohnhäuser der «Národní pomoc», Prostějov (1940); Einrichtung von Büros des Stadtarchivs und des Städtischen Museums, Prostějov (1940); Wohnhaus Marie Kuttová, Česká u Brna, Areal der Firma Kovolit (1940–1943).

Arbeiten als Grafikdesigner und Herausgeber:

Grafische Gestaltung zahlreicher Publikationen,

Flugblätter und anderer Druckerzeugnisse, u. a. der Zeitschriften *Ekran*, *Měsíc*, *Telehor*, *Středisko*.

Literatur:

- *Kulturní správy*, Jg. 5, 1939, S. 205
- *Architektura*, Jg. 2–4, 1940–1942
- Šlapeta, Vladimír, *Moderní architektura v Prostějově 1900–1950* [Moderne Architektur in Prostějov 1900–1950], Prostějov 1977
- Pelčák, Petr, Wahla, Ivan (Hrsg.), *Generace 1901–1910. První absolventi České školy architektury v Brně / First Graduates from the Czech School of Architecture in Brno*, Brno: Obecní dům, 2001, S. 74–79, 101–102
- Chatrný, Jindřich, «František Kalivoda aneb kaleidoskop «obyčejného» života» [František Kalivoda oder das Kaleidoskop eines «gewöhnlichen» Lebens], in: *Prostor Zlín*, Jg. 14, Nr. 2, 2007, S. 46–51

Jan Kotěra

Brno 1871 – Prag 1923

Architekt, Pädagoge. 1887–1890 Studium an der Deutschen Gewerbefachschule in Plzeň, 1894–1897 Architekturstudium an der Wiener Akademie der Bildenden Künste bei Otto Wagner, 1897 Rom-Preis und Stipendium für Italien. 1898–1910 Professor für Architektur an der Prager Kunstgewerbeschule (als Nachfolger von Friedrich Ohmann) und 1910–1923 an der Akademie der Bildenden Künste in Prag. Studienreisen in die USA (u. a. Weltausstellung in St. Louis), nach Holland und Großbritannien. Mitglied der Künstlervereinigung S.V.U. Mánes und Gründungsmitglied der Architekturzeitschrift *Styl*.

Kotěra gilt als Wegbereiter der modernen tschechischen Architektur. Ausgehend von den Vorgaben der Wagnerschule vertrat er eine präzise, die Tektonik und Materialität der Bauten betonende Architekturauffassung. Zu seinen Schülern zählten Josef Gočár, Pavel Janák, Otakar Novotný und ein Großteil der späteren Vertreter des tschechischen Neuen Bauens.

Bauten und Projekte:

Haus Kotěra, Prag (1908–1909); Haus Laichter, Prag (1908–1909); Stadtmuseum, Hradec Králové (1909–1913); Haus Urbánek (Mozarteum), Prag (1911–1913); Architekturschule der Akademie der Bildenden Künste, Prag (1919–1920, 1923–1924 von Josef Gočár vollendet); Regulierungspläne und verschiedene Bauten der städtischen Infrastruktur, Hradec Králové (1923–1932, teilweise realisiert); Juristische Fakultät, Prag (1923–1927, mit Ladislav Machoň).

Literatur:

- Kotěra, Jan, «O novém umění» [Über die neue Kunst], in: *Volné směry*, Jg. 4, 1900, S. 189–195
- Mádl, Karl B., *Jan Kotěra*, Praha: Štenc, 1922
- Novotný, Otakar, *Jan Kotěra a jeho doba* [Jan Kotěra und seine Zeit], Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958
- Šlapeta, Vladimír (Hrsg.), *Jan Kotěra 1871–1923. Zakladatel moderní české architektury* [Jan Kotěra. Begründer der modernen tschechischen Architektur], Praha: Obecní dům – Kant, 2001

Jiří Kroha

Prag 1893 – Brno 1974

Architekt, Maler, Designer, Szenograf. 1911–1916 Architekturstudium an der Tschechischen Technischen Hochschule in Prag bei Jan Koula, Josef Fanta und Antonín Balšánek. Ab 1918 Mitglied der Künstlervereinigung S.V.U. Mánes. Ab 1925 Professor für Architektur an der Tschechischen Technischen Hochschule in Brno. 1927–1931 Herausgeber der Zeitschrift *Horizont*. 1929 Gründungsmitglied der Levá fronta, 1933 erster Vorsitzender des Bunds sozialistischer Architekten.

Kroha zählt als Architekt, Maler, Bühnenbildner, Theoretiker und Pädagoge zu den vielseitigsten Persönlichkeiten der tschechischen Kulturszene der Zwischenkriegszeit. Wichtige Etappen in seinem Schaffen markieren die von seinen sog. *Prvoplány* [Primärplänen] ausgehenden Theorien und Formexperimente, seine umfangreiche Tätigkeit in der nordböhmisches Industriestadt Mladá Boleslav und seine Arbeiten der 1930er Jahre, die sich mit der Wechselwirkung zwischen Architektur und soziologischen Fragen befassen. Krohas Aktivitäten nach dem Zweiten Weltkrieg sind von seiner Nähe zum kommunistischen Regime überschattet.

Bauten und Projekte:

In den 1910er bis 1930er Jahren: Montmartre-Bar, Prag (1918, zerstört); Wettbewerbsentwurf für ein Krematorium, Pardubice (1919–1920); mehrere Bauten der städtischen Infrastruktur, Mladá Boleslav (1922–1928); Wohnhaus, Ausstellungssiedlung Nový dům [Das neue Haus] (1927–1928); Haus Kroha, Brno (1928–1931); Wettbewerbsprojekt für Wohnhäuser mit Kleinstwohnungen der Genossenschaft VČELA, Prag (1930); Soziologisches Fragment des Wohnens (1930–1933); Haus Patočka, Brno (1935–1936); umfangreiche multidisziplinäre Studien zu neuen Formen des Wohnens (ab Mitte der 1930er Jahre).

Literatur:

- Svrček, Jaroslav B., *Jiří Kroha*, Ženeva / Genf: Meister der Baukunst, 1930 (tschech. und dt.)
- Kroha, Jiří, *Bytová otázka v SSSR* [Die Wohnungsfrage in der UdSSR], Praha: Levá fronta, 1935, wieder abgedruckt in: Teige, Karel; Kroha, Jiří, *Avantgardní architektura* [Avantgarde-Architektur], Praha: Československý spisovatel, 1969, S. 85–163
- Císařovský, Josef, *Jiří Kroha a meziválečná avantgarda* [Jiří Kroha und die Avantgarde der Zwischenkriegszeit], Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1967
- Kroha, Jiří, *Sociologický fragment bydlení* [Soziologisches Fragment des Wohnens], Brno: Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody v Brně, 1973
- Platzer, Monika; Spechtenhauser, Klaus (Hrsg.), *Jiří Kroha. Kubist – Expressionist – Funktionalist – Realist*, Ausstellungskatalog, Architektur Zentrum Wien, Wien: Sonderzahl, 1998
- Macharáčková, Marcela; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jiří Kroha (1893–1974). Architekt, malíř, designér, teoretik v proměnách umění 20. století*, Ausstellungskatalog, Muzeum města Brna, Brno: Era, 2007

Miroslav Lorenc

Holešov 1896 – Breslau 1943

Architekt. 1913 Höhere Schule für Industrielles Gewerbe in Brno. Kriegsdienst. 1922–1925 Architekturstudium bei Jan Kotěra, Otakar Novotný und Josef Gočár an der Prager Akademie der Bildenden Künste. 1925–1930 Mitarbeit in den Büros von Josef Gočár, František Janda, Jan Zázvorka und Jaromír Krejcar. 1929 Mitglied der Levá fronta. 1930–1931 im Baubüro der Firma Baťa in Zlín, ab 1931 eigenes Architekturbüro in Zlín. Nach der Okkupation der Tschechoslowakei durch Nazi-Deutschland im Widerstand aktiv. 1942 Verhaftung und 1943 Hinrichtung.

Nach der Mitarbeit in mehreren Architekturbüros und der Tätigkeit im Baubüro der Firma Baťa entwickelte Lorenc erst im Verlauf der 1930er Jahre einen eigenständigen architektonischen Ausdruck. Mit seinen Bauten in und um Zlín setzte Lorenc einen bewussten Kontrapunkt zur einheitlichen Architektur des Baťa-Konzerns.

Bauten und Projekte:

Projekt für das Haus Čapek, Loděnice bei Prag (1924); Projekt für Minimalwohnhäuser aus Stahl (1929); im Baubüro Baťa: Projekte für Schulanlagen, das Hotel «Gesellschaftshaus» und ein großes Kino, alle in Zlín (1930–1931); mehrere Mietshäuser und Einzelwohn-

häuser in Zlín, z.B. Geschäfts- und Wohnhaus Eduard Pelčák (1932), Haus Malota mit Café-Konditorei (1933–1935), Häuser Krajče und Ševčík (1934, 1935); Haus Pařík, Napajedla (1936); Schuhfabrik Lacina, Zlín (1936).

Literatur:

- Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Miroslav Lorenc – Jaromír Krejcar. Zlínská moderní architektura a pražská avantgarda / Moderne Architektur in Zlín und die Prager Avantgarde*, Ausstellungskatalog, Státní galerie ve Zlíně, Dům umění, Zlín 1995

Augusta Müllerová (-Machoňová)

Prag 1906–1984

Architektin, Inneneinrichterin. 1926–1931 Studium an der Architektur- und Hochbauabteilung der Tschechischen Technischen Hochschule in Prag. 1928–1929 Mitarbeit im Büro von Jaromír Krejcar. Mitglied der Levá fronta und des Bunds sozialistischer Architekten. 1936–1938 Mitglied des Redaktionsausschusses von *Stavba*, 1939–1947 von *Architektura*. 1940 Mitorganisatorin der Ausstellung *Za novou architekturu. Práce českých architektů 1900–1940* [Für eine neue Architektur. Arbeiten tschechischer Architekten 1900–1940].

Müllerová schloss sich Anfang der 1930er Jahre als aktive Organisatorin der linken Architekturavantgarde an. Sie interessierte sich insbesondere für eine optimale Lösung der Wohnung für das Existenzminimum und für neue kollektive Wohnformen. Gegen Ende der 1930er Jahre entfernte sie sich von einer rein utilitaristischen Architekturauffassung und begann, Architektur wieder mehr als Baukunst zu begreifen. In den 1950er Jahren projektierte sie im Geist des Sozialistischen Realismus.

Bauten und Projekte:

Wettbewerbsprojekt für einen Bebauungsplan für die Letná-Ebene mit Parlaments- und Regierungsgebäuden, Prag (1928, im Büro Jaromír Krejcar); Wettbewerbsprojekt für eine Siedlung mit Kollektivwohnhäusern (L-Projekt), Prag (1930, mit Peer Bücking, Jan Gillar und Josef Špalek); Wettbewerbsprojekt für Wohnhäuser mit Kleinstwohnungen der Genossenschaft VČELA, Prag (1931, mit Peer Bücking); Wettbewerbsprojekt für ein Sanatorium der Zentralen Sozialversicherung für Tuberkulosekranke, Vyšné Hágy (1932); Wettbewerbsprojekt für die Filiale des Prager allgemeinen Krankenhauses mit Kliniken der Karlsuniversität, Prag (1936); Projekt für Mietshäuser, Prag-Holešovice (1936); Wettbewerbsprojekt für das Zentrale Krankenhaus des

Tschechoslowakischen Roten Kreuzes, Prag (1939); Gartengestaltung und Pavillon neben dem Kunstgewerbemuseum, Prag (1940, mit Ladislav Machoň).

Literatur:

- Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Forma sleduje vědu. Teige, Gillar a evropský vědecký funkcionalismus 1922–1948 / Form follows science. Teige, Gillar, and European Scientific Functionalism, 1922–1948*, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 2000
- Machonin, Jan; Ryndová, Soňa; Valchářová, Vladislava; Vinterová, Alena (Hrsg.), *Povolání: architekt(ka) / Profession: woman (architect)*, Galerie Nová síň, Praha, 2003, S. 92–103

Nusim Nesis

Lipcani, Moldova 1903 – ?

Architekt, Ingenieur. Rumänischer Staatsbürger jüdischer Herkunft. Nesis kommt 1923 von Warschau nach Prag, um an der Tschechischen Technischen Hochschule zu studieren. 1930–1932 kulminiert sein linkspolitischer Aktivismus in der ČSR: publizistische Tätigkeit in der kommunistischen Presse (u. a. *Tvorba*), meist unter dem Pseudonym «Ellen». 1930–1932 möglicherweise im Büro Jaromír Krejcar (?). Mitglied der Levá fronta, deren Architektursektion ASLEF und der Tschechoslowakischen CIAM-Gruppe, die er zusammen mit Peer Bücking am außerordentlichen CIAM-Kongress in Berlin (4.–7. Juni 1931) vertrat. 1931 Mitarbeit bei der Realisierung der *Výstava proletářského bydlení* [Ausstellung über proletarisches Wohnen]. Am 14. Sept. 1932 aus der Tschechoslowakei ausgewiesen, nachdem Nesis bereits längere Zeit von der Polizei beobachtet worden war. Anschließend wahrscheinlich in Hannes Meyers Arbeitsbrigade in Moskau. Unklar bleibt, ob Nesis je am Bauhaus war.

Literatur:

- Svobodová, Markéta, «Českoslovenští studenti architektury na Bauhausu» [Tschechoslowakische Architekturstudenten am Bauhaus], in: *Umění*, Jg. 54, Nr. 5, 2006, S. 406–419

Vít Obrtel

Olomouc 1901 – Prag 1988

Architekt, Maler, Szenograf, Schriftsteller, Typograf. 1918–1925 Architekturstudium an der Tschechischen Technischen Hochschule in Prag. Ab 1923 Mitglied der Künstlervereinigung Devětsil, 1929 Gründungsmit-

glied der Levá fronta und 1933 des Bunds sozialistischer Architekten. Zwischen 1931 und 1948 als selbständiger Architekt in Prag tätig. 1930–1935 und 1945–1948 Herausgeber der Zeitschrift *Kvart* mit dem Schwerpunkt Kunst, Wissenschaft und Poesie.

Obrtel zählt zu den vielseitigsten Vertretern der tschechischen Avantgarde. Als Architekt verfolgte er eine organhaft-lyrische Formensprache und strebte eine harmonische Verbindung von Mensch, Bau und Natur an. Obrtel gehörte zu den Hauptopponenten gegen die utilitaristischen Theorien Karel Teiges.

Wichtige Bauten und Projekte:

In den 1920er u. 30er Jahren: Mehrere Villenprojekte (1920–1923); Wettbewerbsprojekt für das Haus der Kunst, Ostrava (1923); Wettbewerbsprojekt für die Arbeiter-unfallversicherungsanstalt, Prag (1924, mit Evžen Linhart und Alois Mikušovic); Projekt für ein Wohnhaus nach antiken Motiven (1931–1934); Projekt für eine funktionale Villa (1931–1934).

Literatur:

- Obrtel, Vít, «Harmonie», in: *Fronta*, Brno 1927, S. 137–139
- ———, «O architekturu» [Über Architektur], in: *ReD*, Jg. 1, 1927–1928, S. 182
- ———, «O architektuře a prostoru» [Über Architektur und Raum], in: *Kvart*, Jg. 1, 1930–1931, S. 23–26
- ———, «Bloudení architektury» [Der Irrweg der Architektur], in: *Kvart*, Jg. 2, Herbst 1933, S. 24–28
- ———, «Nekolik poznámek k architektuře» [Einige Anmerkungen zur Architektur], in: *Kvart*, Jg. 3, Frühling 1935, S. 19–24
- Švácha, Rostislav, «Vít Obrtel a teorie architektury» [Vít Obrtel und die Architekturtheorie], in: *Umění a řemesla*, 1981, S. 56–59
- Matys, Rudolf; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Vít Obrtel. Vlastovka, která má geometrické hnízdo* [Von der Schwalbe mit einem geometrischen Nest], Praha: Odeon, 1985
- Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Vít Obrtel (1901–1988). Architektura, typografie, nábytek* [Vít Obrtel (1901–1988). Architektur, Typografie, Möbel], Ausstellungskatalog, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1992

Jaroslav Polívka

Prag 1886 – Berkeley, CA 1960

Ingenieur, Architekt. Pädagoge. Studium bis 1909 an der Technischen Schule in Prag, 1911 am Polytechnikum in Zürich und später an der Technischen Hochschule in Prag (Doktorat 1917). Nach 1918 eigenes Architektur-

und Ingenieurbüro in Prag. Experimente mit vorgespanntem Eisenbeton und Stahlkonstruktionen. 1939 Emigration in die USA, als wissenschaftlicher Mitarbeiter und Lehrbeauftragter an der University of California, Berkeley. 1946–1959 regelmäßige Zusammenarbeit mit Frank Lloyd Wright (u. a. Belastungs- und Druckanalysen, Baumaterial-Forschung).

Tätigkeit als Bauingenieur:

Für Josef Havlíček: Projekt für das Kaufhaus Dunaj, Prag (1927); Projekt für die Überbrückung des Nusle-Einschnitts, Prag (1927); Geschäftshaus Habich, Prag (1927–1928); Geschäftshaus Chicago, Prag (1927–1928). Bei den Tschechoslowakischen Pavillons an den Weltausstellungen in Paris (1937) und New York (1939). Für Frank Lloyd Wright (u. a.): Forschungsturm der S.C. Johnson & Son Company, Racine, WI (1943–1950); Guggenheim Museum, New York (1943–1957); Projekt für die Butterfly Bridge, San Francisco Bay, CA (1949–1952).

Literatur:

- University Archives, The State University of New York at Buffalo, J.J. Polivka Papers, 1945–1959, abrufbar unter http://libweb1.lib.buffalo.edu:8080/findingaids/view?docId=ead/archives/ubar_ms0048.xml (Zugriff 31.10.2012)

Josef Špalek

Plzeň 1902 – bei Moskau 1942

Architekt. 1923–1926 Studium an der Prager Akademie der Bildenden Künste bei Josef Gočár. Ab 1926 Mitglied der Künstlervereinigung Devětsil, der Architekten-Gemeinschaft und der Vereinigung akademischer Architekten. 1926–1929 wahrscheinlich als Architekt in Prag tätig. 1929 Gründungsmitglied der Levá fronta, 1930 Mitglied der Tschechoslowakischen CIAM-Gruppe und ab 1933 des Bunds sozialistischer Architekten. 1929–1933 Mitarbeit im Atelier Jaromír Krejcars, ab 1934 Aufenthalt in der UdSSR. Tätigkeit bei den Brüdern Vesnin (?) und Moisej Ginzburg. 1937 Annahme der sowjetischen Staatsbürgerschaft, ab 1940 Aufenthalt in der Nähe von Moskau.

Špalek gehörte zum radikalen Flügel der linken Architekturszene in der Tschechoslowakei, seine Projekte verstand er als aktive Stellungnahme zur aktuellen sozialen, wirtschaftlichen und politischen Situation.

Bauten und Projekte:

Wettbewerbsprojekt für Wohnhäuser mit Kleinstwohnungen (CIRPAC), Prag (1930, mit Jan Gillar); Wett-

bewerbsprojekt für eine Siedlung mit Kollektivwohnhäusern (L-Projekt), Prag (1930, mit Jan Gillar, Peer Bücking und Augusta Müllerová); Wettbewerbsprojekt für ein allgemeines Verkehrskonzept für Groß-Prag (1930–1931, mit Jaromír Krejcar); Sanatorium Ordžonikidze des Volkskommisariats für Schwerindustrie (NKTP), Therapietrakt, Kislovodsk (1935–1937, leitender Architekt: Moisej Ginzburg).

Literatur:

- Špalek, Josef; Stibor; Oldřich, *Utopie technokracie* [Die Utopie der Technokratie], Praha 1933
- Vondrová, Alena; Adlerová, Alena; Rous, Jan, *Český funkcionalismus 1920–1940* [Tschechischer Funktionalismus 1920–1940], Bd. 1: *Architektura*, Ausstellungskatalog, Moravská Galerie v Brně – Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, Praha – Brno 1978, unpag., Stichwort «Josef Špalek»

Bohumil Steigenhöfer

Prag 1905–1989

Architekt, Eishockeyspieler. 1920–1924 Ausbildung an der Höheren Baufachschule in Prag-Smíchov, 1924–1925 an der Fakultät für Bauwesen und Hochbau der Tschechischen Technischen Hochschule in Prag. Sept. 1925 bis Ende 1927 Mitarbeit im Büro Jaromír Krejcar, 1927–1931 im Büro František Kavalír, 1929 für kurze Zeit bei Jaroslav Fragner sowie Havlíček & Honzík. 1929 als Eishockeyspieler Weltmeister mit dem tschechoslowakischen Team in Budapest. 1930–1932 bei Josef Gočár an der Prager Akademie der Bildenden Künste. Während der 1920er und 1930er Jahre Baukostenberechnungen für mehrere Architekturbüros. Nach 1948 im Stavoprojekt in Prag.

Bauten und Projekte:

Im Büro Krejcar: Arbeit am definitiven Projekt für das Geschäfts- und Bürohaus Olympic, an den realisierten Bauprojekten für die Häuser Reinerová, Vančura, Kopecký und Gibian, sowie für die Verlagsbuchhandlung Odeon und u. a. am Projekt für das staatliche Wohnhaus in Počátky. Eigene Arbeiten bis zum Zweiten Weltkrieg: Gestaltung der 3. Devětsil-Ausstellung (1926); Wettbewerbsprojekt für das Vereinshaus der Privatbeamtenvereinigung, Prag (1927); Haus Steigenhöfer, Prag-Zbraslav (1927–1928); Eisstadionkomplex auf der Moldau-Insel Štvanice, Prag (1930–1932, 1939, mit Josef Fuchs); v. a. in den 1930er Jahren zahlreiche, meist nicht ausgeführte Projekte.

Literatur:

- Švácha, Rostislav, «K architektonickému dílu Bohumila Steigenhöfera» [Zum architektonischen Werk Bohumil Steigenhöfers], in: *Umění*, Jg. 38, Nr. 3, 1990, S. 274–278

Ladislav Sutnar

Plzeň 1897 – New York 1976

Grafikdesigner, Ausstellungsgestalter, Produktdesigner, Designtheoretiker, Maler. 1915–1916 und 1919–1923 Studium an der Kunstgewerbeschule, Karlsuniversität und Tschechischen Technischen Hochschule in Prag. Ab 1923 Professor an der Staatlichen Grafischschule in Prag. 1924 Mitglied des Tschechoslowakischen Werkbunds, ab 1929 Redaktor der Zeitschrift *Družstevní práce*. Ab 1925 Gestaltung mehrerer Ausstellungen im In- und Ausland. 1939 Emigration in die USA und aktives Engagement im Kreis der tschechoslowakischen Exil-Gemeinde. Nach dem Krieg Arbeit für verschiedene Büros, Firmen und Institutionen, 1960 Gründung des eigenen Ateliers *Sutnar Office* in New York.

Sutnar war zusammen mit Zdeněk Rossmann und František Kalivoda der führende tschechische Grafikdesigner der Zwischenkriegszeit. Er gestaltete zahlreiche Publikationen, Zeitschriften und Plakate. Zudem entwarf er mit dem Tee-Service aus Glas für Krásná jizba/Družstevní práce eine der Inkunabeln des tschechischen Produktdesigns. Nach seiner Emigration in die USA begann für Sutnar eine erfolgreiche zweite Karriere als Grafiker und Ausstellungsgestalter.

Arbeiten (1920er/30er Jahre):

- Grafikdesign: Zahlreiche grafische Gestaltungen von Buchpublikationen, Plakaten, Werbebroschüren usw. v. a. für den Tschechoslowakischen Werkbund und den Verlag Družstevní práce, u. a. der Zeitschriften *Panorama* (1929–1939), *Výtvarné snahy* (1926–1930), *Žijeme* (1931–1933)
- Ausstellungsgestaltung: Ausstellungen des Tschechoslowakischen Werkbunds/Tschechoslowakische Abteilungen in Barcelona, Stockholm, Strasbourg, Genf, Mailand, Paris, Bukarest u. a. (1920er/30er Jahre)
- Produktdesign: Vor allem Service- und Besteckkollektionen – darunter ein Tee-Service aus Glas (1931) – für Krásná jizba/Družstevní práce
- Schriften: *Design for Point of Sale*, New York 1952; *Package Design*, New York 1953; *Visual Design in Action*, New York 1961

Literatur:

- Janáková, Iva (Hrsg.), *Ladislav Sutnar – Praha – New York – Design in Action*, Ausstellungskatalog, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Praha: Argo, 2003 / engl.: *Ladislav Sutnar – Prague – New York – Design in Action*, Ausstellungskatalog, Museum of Decorative Arts in Prague, Prague: Argo Publishers, 2003

Karel Teige

Prag 1900–1951

Theoretiker, Kritiker, Künstler, Grafikdesigner. Zentrale Persönlichkeit der tschechischen Avantgarde der Zwischenkriegszeit. Initiator der Künstlervereinigung Devětsil (1920), der Levá fronta (1929) sowie der Gruppe der Surrealisten in der ČSR (1934). Teige beeinflusste als Kritiker, Theoretiker, Grafikdesigner und Redaktor (u. a. 1923–1930 von *Stavba*, 1927–1931 von *ReD*) maßgeblich die Aktivitäten der tschechischen Avantgarde. Mitte der 1920er Jahre entwickelte er sein polares Modell aus Konstruktivismus und Poetismus, ab 1928 waren seine theoretischen Konzepte auf die Architektur fokussiert, die er in Anlehnung an Hannes Meyer als wissenschaftlich-utilitaristische Disziplin verstand. 1930 als Gastlektor am Bauhaus, im selben Jahr Teilnahme am 3. CIAM-Kongress in Brüssel. Anfang der 1930er Jahre engagierte sich Teige in der kulturellen Linken, ab 1934 wählte er den Surrealismus als Experimentierfeld für seine Theorien. Nach 1948 Publikationsverbot und Hetzkampagne gegen Teige.

Publikationen/Grafikdesign:

- Zahlreiche Beiträge in Zeitschriften und Sammelbänden sowie grafische Gestaltung von Druckerzeugnissen
- Redaktionelle Leitung mehrerer Zeitschriften, u. a. *Stavba* (1923–1930), *ReD* (1927–1931)
- Buchpublikationen:
- Teige, Karel, *Stavba a básně* [Bau und Gedicht], Praha: Vaněk & Votava, Edice Olymp, 1927
- Teige, Karel (Hrsg.), *Mezinárodní soudobá architektura* [Internationale Architektur der Gegenwart], Praha: Odeon, 1929 (*MSA – Mezinárodní soudobá architektura* [Internationale Architektur der Gegenwart], Bd. 1)
- ———, *Moderní architektura v Československu* [Neues Bauen in der Tschechoslowakei], Praha: Odeon, 1930 (*MSA – Mezinárodní soudobá architektura* [Internationale Architektur der Gegenwart], Bd. 2)
- ———, *Nejmenší byt* [Die Kleinstwohnung], Praha: Václav Petr, 1932 (*ESMA – Edice soudobé mezi-*

národní architektury [Edition Internationale Architektur der Gegenwart], Bd. 1)

- ———, *Práce Jaromíra Krejcars. Monografie staveb a projektů* [Arbeiten Jaromír Krejcars. Eine Monografie von Bauten und Projekten], Praha: Václav Petr, 1933 (*ESMA – Edice soudobé mezinárodní architektury* [Edition Internationale Architektur der Gegenwart], Bd. 2)
- ——— (Hrsg.), *Za socialistickou architekturu* [Für eine sozialistische Architektur], Praha: Levá fronta, 1933
- ———, *Zahradní města nezaměstnaných* [Gartenstädte für Arbeitslose], Praha: Levá fronta, 1933
- ———, *Architektura pravá a levá* [Die rechte und die linke Architektur], Praha: Levá fronta, 1934
- ———, *Sovětská architektura* [Sowjetische Architektur], Praha 1936
- ———, *Surrealismus proti proudu* [Surrealismus gegen den Strom], Praha: Surrealistická skupina v Praze, 1938
- ———, *L'architecture moderne en Tchécoslovaquie*, Prague 1947, «recueil spécial» der Zeitschrift *Tchécoslovaquie* / engl.: *Modern Architecture in Czechoslovakia*
- ———, *Vývojové proměny v umění* [Entwicklungen und Veränderungen in der Kunst], hrsg. von Vratislav Effenberger, Praha: Nakladatelství československých výtvarných umělců, 1966 (*Edice Orientace 3*)

Werkauswahl posthum:

- Teige, Karel, *Svět stavby a básně. Studie z dvacátých let – Výbor z díla I* [Die Welt des Baus und des Gedichts. Studien aus den zwanziger Jahren – Werkauswahl I], hrsg. von Jiří Brabec, Vratislav Effenberger, Květoslav Chvatík und Robert Kalivoda, Praha: Československý spisovatel, 1966
- ———, *Zápasy o smysl moderní tvorby. Studie z třicátých let – Výbor z díla II* [Der Kampf um den Sinn moderner Gestaltung. Studien aus den dreißiger Jahren – Werkauswahl II], hrsg. von Jiří Brabec, Vratislav Effenberger, Květoslav Chvatík und Robert Kalivoda, Praha: Československý spisovatel, 1969
- ———, *Osvobození života a poezie. Studie z čtyřicátých let – Výbor z díla III* [Die Befreiung des Lebens und der Poesie. Studien aus den vierziger Jahren – Werkauswahl III], hrsg. von Jiří Brabec, Vratislav Effenberger, Květoslav Chvatík und Robert Kalivoda, Praha: Aurora, 1994

Literatur:

- *Rassegna*, year 15, no. 53/1, 1993 (Karel Teige, *Architecture and Poetry*)
- Srp, Karel (Hrsg.), *Karel Teige 1900–1951*, Aus-

- stellungskatalog, Galerie hlavního města Prahy etc., Dům u kameného zvonu, Praha 1994
- Castagnara Codeluppi, Manuela (Hrsg.), *Karel Teige. Architettura, Poesia. Praga 1900–1951*, Ausstellungskatalog, Scuderie del Castello di Miramare, Trieste, Milano: Electa, 1996
 - Dluhosch, Eric; Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Karel Teige. L'Enfant Terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, Cambridge, Mass. – London: The MIT Press, 1999
 - Srp, Karel; Bydžovská; Lenka; Bregantová, Polana, *Karel Teige a typografie* [Karel Teige und die Typografie], Praha: Akropolis/Arbor vitae, 2009

Antonín Tenzer

Kašperské hory 1908 – Prag 2002

Architekt. Bereits während seiner Zeit an der Höheren Holzfachschule in Valašské Meziříčí Praktika bei F.L. Gahura in Zlín und bei František Janda in Prag. 1928–1933 Architekturstudium bei Pavel Janák an der Prager Kunstgewerbeschule, während dieser Zeit Arbeit im Büro Jaromír Krejcar (u. a. Bauleitung des Sanatoriums Machnáč in Trenčianské Teplice) und eigene Entwurfstätigkeit. 1930 Mitglied der Levá fronta, später des Bunds sozialistischer Architekten, 1938 des S.V.U. Mánes. 1936–1937 erneut Mitarbeit im Büro Krejcars, 1939–1949 gemeinsames Büro mit Richard F. Podzemný. Danach Tätigkeit in verschiedenen staatlichen Planungsbüros. Geht 1974 in den Ruhestand, verfolgt jedoch noch bis zu seinem Tod 2002 aktiv das architektonische Geschehen und wird immer wieder in Jurys eingeladen. 1934–1968 Mitglied der KSČ.

Tenzer zählte zu den führenden Vertretern der architektonischen Moderne in der Tschechoslowakei. Auch nach 1948 bemühte er sich im Rahmen der Möglichkeiten stets um neue und innovative Ansätze im Bauen. Noch im hohen Alter wusste Tenzer als Zeitzeuge beredt über die vitale tschechische Architektur- und Kulturszene der 1920er und 1930er Jahre zu berichten.

Bauten und Projekte:

Projekt für ein Sanatorium, Vráž bei Písek (1934–1935); Wettbewerbsprojekt für die Filiale des Prager allgemeinen Krankenhauses, Prag-Motol (1936, mit Jaromír Krejcar); Mitarbeit am Tschechoslowakischen Pavillon an der Weltausstellung in Paris 1937 (1936–1937, im Büro Krejcar); Projekt für einen Regulierungsplan von Valašské Meziříčí (1939, mit Richard F. Podzemný); Hotel Jalta, Prag (1954–1957); mehrere Projekte für Spitalbauten (1958–1978); Terrassenwohnhäuser, Prag-Libeň (1974–1975).

Literatur:

- Šlapeta, Vladimír, «Bauen, Wohnen, Leben. Ein Gespräch mit Antonín Tenzer», in: *Werk, Bauen + Wohnen*, Jg. 75/42, Nr. 12, 1988, S. 58–66
- Tenzer, Antonín, «Vzpomínky na Jaromíra Krejcar / Remembering Jaromír Krejcar», in: Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Jaromír Krejcar 1895–1949*, Ausstellungskatalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1995, S. 7–15
- Šlapeta, Vladimír, «Antonín Tenzer devadesátiletý» [Zum 90. Geburtstag von Antonín Tenzer], in: *Architekt*, Jg. 48, Nr. 25/26, 1998, S. 18

Ladislav Žák

Prag 1900–1973

Architekt, Maler. 1919–1927 Studium der Malerei und der Architektur bei Josef Gočár an der Prager Akademie der Bildenden Künste. Mitglied der Gruppe Bildender Künstler in Brno und ab 1928 des Tschechoslowakischen Werkbunds. In den 1920er Jahren war er Professor an den Möbelentwurfsschulen in Plzeň und Olomouc und beschäftigte sich mit den Möglichkeiten der Typisierung und der Serienproduktion. Seine Erfahrungen setzte er später beim Entwurf zahlreicher Stahlrohrmöbel um. Im Zuge seines Interesses für Fragen des Wohnens (Kollektivierung, Wohnung für das Existenzminimum, theoretische Schriften) beteiligte er sich 1931 am Wettbewerb für Wohnhäuser mit Kleinstwohnungen der kommunistischen Genossenschaft VČELA. Im selben Jahr wurde er Redaktionsmitglied der Zeitschrift *Žijeme*. Seine in den 1930er Jahren entstandenen Villen in Prag zählen mit ihrer eleganten und dynamischen Formsprache, ihren raffinierten Grundrisslösungen und der gelungenen Einbettung in die Umgebung zu den schönsten Beispielen des tschechischen Neuen Bauens. Žáks zunehmendes Interesse an den Wechselwirkungen zwischen Architektur und Landschaft mündete 1947 in die Herausgabe seiner umfassenden Publikation *Obytná krajina* [Die Wohnlandschaft].

Bauten und Projekte:

In Prag: Wettbewerbsprojekt für Wohnhäuser mit Kleinstwohnungen der Genossenschaft VČELA (1931); Häuser Čeněk, Zaorálek und Herain in der Baba-Siedlung (1932); Haus Hain (1932–1933); Haus Frič (1934–1935); Haus Baarová (1937).

Literatur:

- Herain, Karel; Sutnar, Ladislav; Žák, Ladislav, *O bydlení* [Über das Wohnen], Praha: Svaz československého díla, 1932

- Grus, Josef; Heythum, Antonín; Kučerová, Hana; Zelenka, František; Žák, Ladislav (Hrsg.), *Byt. Sborník Svazu československého díla* [Die Wohnung. Almanach des Tschechoslowakischen Werkbunds], Praha: Václav Petr, 1934
- Žák, Ladislav, *Obytná krajina* [Die Wohnlandschaft], Praha: S.V.U. Mánes – Svoboda, 1947
- Šlapeta, Vladimír, «Architektonické dílo L. Žáka» [Das architektonische Werk L. Žáks], in: *Sborník Národního technického muzea v Praze*, Bd. 14, Praha 1975, S. 189–225
- Dvořáková, Dita (Hrsg.), *Ladislav Žák. Byt a krajina* [Ladislav Žák. Wohnung und Landschaft], Praha: Arbor vitae, 2006 (*Texty o architektuře* 3)



Umschlag von *Žijeme*, Jg. 1, Nr. 9, 1931. Gestaltung: Ladislav Sutnar.
| Privatsammlung

Abkürzungen, Editorisches

Abkürzungen

AAVU

Archiv Akademie výtvarných umění [Archiv der Akademie der bildenden Künste], Prag

AČVUT-B

Archiv Vysokého učení technického v Brně [Archiv der Technischen Universität, Brno]

AMV

Archiv Ministerstva vnitra České republiky [Archiv des Innenministeriums der Tschechischen Republik], Prag

AMZV

Archiv Ministerstva zahraničních věcí České republiky [Archiv des Außenministeriums der Tschechischen Republik], Prag

AVU

Akademie výtvarných umění [Akademie der bildenden Künste], Prag

Az W

Architekturzentrum Wien

BHA

Bauhaus-Archiv / Museum für Gestaltung, Berlin

DAM

Deutsches Architekturmuseum, Frankfurt am Main

FLC

Fondation Le Corbusier, Paris

gta

Archiv des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur (gta), ETH Zürich

GHMP

Galerie hlavního města Prahy [Galerie der Hauptstadt Prag], Prag

MGB

Moravská galerie v Brně [Mährische Galerie Brno], Brno

MMB

Muzeum města Brna [Museum der Stadt Brno], Brno

MUO

Muzeum umění Olomouc, Sbírka architektury [Kunstmuseum Olomouc, Architektursammlung]

MZA

Moravský zemský archiv v Brně [Mährisches Landesarchiv, Brno]

NA

Národní archiv [Nationalarchiv], Prag

NG

Národní galerie v Praze [Nationalgalerie, Prag]

NTM

Národní technický muzeum v Praze – Archiv archi-

tektury a stavitelství [Nationales Technisches Museum, Prag – Architektur- und Bauarchiv]

PnP

Literární archiv Památníku národního písemnictví v Praze [Literaturarchiv des Nationalen Literaturmuseums, Prag]

SBH

Stiftung Bauhaus Dessau, Dessau

ÚDU AVČR

Ústav dějin umění Akademie věd České republiky [Kunsthistorisches Institut der Akademie der Wissenschaften der Tschechischen Republik]

UPM

Uměleckoprůmyslové museum v Praze [Kunstgewerbemuseum, Prag]

Editorisches

Sprachlicher Leitfaden Tschechisch

Die Betonung im Tschechischen liegt immer auf der ersten Silbe. Es wird unterschieden zwischen kurzen – a, e, i, o, u, y – und langen – á, é, í, ó, ú (ů) – Vokalen, wobei kein lautlicher Unterschied i – y bzw. í – ý besteht; Vokalverbindungen wie ou, eu werden diphtongisch ausgesprochen.

Spezifika des tschechischen Alphabets

c	wie z in Zeit
č	wie tsch
ě	wie j + e
ch	wie ch in ach
ř	wie r + j in bonjour
š	wie sch
z	wie s in Rose
ž	wie j in bonjour
d, t, ň	wie d, t, n + j

Übersetzungen, Schreibweise

Alle Übersetzungen stammen, wenn nicht anders vermerkt, vom Autor. Im Falle vorliegender Übersetzungen hat sich der Autor vorbehalten, diese in bestimmten Fällen zu übergehen und auf das Original zurückzugreifen.

Im Fließtext kommt generell die internationale Transliteration zur Anwendung, also El Lisickij, Ilja Ėrenburg, Wrocław; bibliografiert ist jedoch gemäß Titel der Publikation.

Zur Spezifizierung mehrsprachiger Publikationen kommen folgende Zeichen zur Anwendung

- / bei einem vollständig oder mehrheitlich zweisprachig verfassten Text oder Buch, z. B.: Švácha, Rostislav (Hrsg.), *Miroslav Lorenc – Jaromír Krejcar. Zlínská moderní architektura a pražská avantgarda / Moderne Architektur in Zlín und die Prager Avantgarde*, Ausstellungskatalog, Státní galerie ve Zlíně, Dům umění, Zlín 1995
- [] für die Übersetzung von in nicht gängigen Sprachen verfassten Publikationen, Texten oder Textstellen, z. B.: Kudělka, Zdeněk, *Brněnská architektura 1919–1928* [Brünnener Architektur 1919–1928], Brno: Blok, 1970
- () bei Kommentaren zu Inhalt usw.

Adressangaben

Bei den angegebenen Adressen der Projekte und Bauten ist auf bestmögliche Aktualität geachtet worden. Angegeben sind jeweils die Ortschaft und ev. der Stadtbezirk (z. B.: Prag 1–Nové Město), dann die Straße mit Parzellen-

und Hausnummer (z. B.: Spálená 75/16). Übersetzungen sind nur dort aufgeführt, wo dies Sinn macht. Grundlegende Bezeichnungen: *nábřeží* – Ufer, Quai; *náměstí* – Platz; *třída* – breite Straße, Boulevard; *ulice* – Straße.

Kurzformen

Aus Gründen der Übersichtlichkeit sind im Werkverzeichnis Jaromír Krejcars Publikationsquellen – insofern sie in der Bibliografie vorkommen und eindeutig identifiziert werden können – in Kurzform angegeben.

Abbildungsquellen, Credits

Die Abbildungsquellen sind aus Gründen der Übersichtlichkeit direkt bei den Bildunterschriften angeführt. Handelt es sich dabei um Publikationen, sind diese – insofern sie in der Bibliografie vorkommen und eindeutig identifiziert werden können – in Kurzform angegeben.

Der Autor hat sich um die Ermittlung der Inhaber von Urheberrechten bemüht. Er ist bereit, bei entsprechender Benachrichtigung Rechtsansprüche unter Berücksichtigung der wissenschaftlichen und nicht kommerziellen Ausrichtung dieser Arbeit abzugeben.

Für die Werke von Alvar Aalto:

© Alvar Aalto Museum

Für die Werke von Herbert Bayer, Walter Gropius, Fernand Léger, Ludwig Mies van der Rohe, J.J.P. Oud, Amédée Ozenfant, Charlotte Perriand, Toyen (Marie Čermínová), Frank Lloyd Wright:

© 2016, ProLitteris, Zurich

Für die Werke von Pablo Picasso:

© Succession Picasso / 2016, ProLitteris, Zurich

Für die Werke von Le Corbusier:

© FLC / 2016, ProLitteris, Zurich

Für die Werke von Hugo Herdeg:

© 2016 Christian Herdeg, Zürich

Für die Werke von Karel Teige:

© 2016 Erben Karel Teige, c/o Dilia, Prag

Lebenslauf des Autors

Klaus Spechtenhauser

Geboren am 10. Mai 1969 in Baden AG als österreichischer Staatsbürger, seit 1976 Schweizer Staatsbürger, seit 1990 wohnhaft in der Stadt Zürich

Ausbildung

- 2013 Abschluss der Dissertation über den tschechischen Architekten Jaromír Krejcar
- 2004 Promotionsstipendium der Hans und Renée Müller-Meylan-Stiftung
- 1990–99 Studium der Kunstgeschichte, Slavistik und Komparatistik an der Universität Zürich, Lizentiatsarbeit bei Prof. Dr. Stanislaus von Moos
- 1985–89 Kantonsschule in Baden, Abschluss mit Matura Typus B

Berufliche Tätigkeit

- Seit 2011 Wissenschaftlicher Redaktor bei der Kantonalen Denkmalpflege Basel-Stadt
- 2009–11 Mitarbeiter bei der Kantonalen Denkmalpflege Graubünden
- 2002–09 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am ETH Wohnforum – ETH CASE
- 2002–07 Assistent bei Prof. Arthur Rüegg am Departement Architektur der ETH Zürich
- Seit 2002 Tätigkeit im gestalterischen Bereich: Layout, Fotografie.
- 2001 Anstellung bei d-case, Architektur und Ausstellungen, Zürich
- 1996–2001 Anstellung an der ETH-Bibliothek in Zürich
- Seit 1995 Publizistische Tätigkeit zur Architektur- und Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, redaktionelle und editorische Mitarbeit bei Publikationen. Konzeption und Umsetzung von Ausstellungen.
- 1994–95 Mitarbeit in der Ausstellungsabteilung des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) an der ETH Zürich
- 1992–93 Redaktioneller Mitarbeiter im Tschechoslowakischen bzw. Tschechischen Rundfunk in Prag

